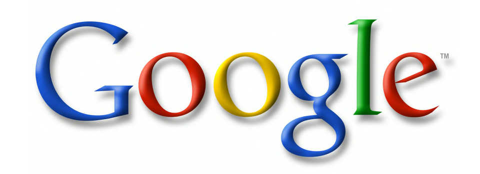


This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at http://books.google.com/



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.


A 689,339

THE

PHILOSOPHICAL LIBRARY

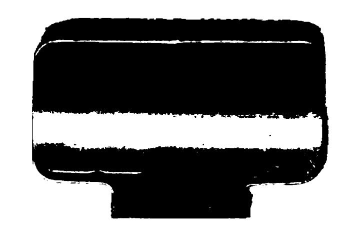
OF

PROFESSOR GEORGE S. MORRIS,

PROFESSOR IN THE UNIVERSITY,

1870-1889.

Presented to the University of Michigan.



[redacted]

VORLESUNGEN

ÜBER

AESTHETIK

ODER ÜBER DIE

61029

PHILOSOPHIE DES SCHÖNEN UND DER SCHÖNEN KUNST

VON

KARL CHRISTIAN FRIEDRICH KRAUSE. 1781-1832.

AUS DEM HANDSCHRIFTLICHEN NACHLASSE DES VERFASSERS

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. PAUL HOHLFELD UND DR. AUG. WÜNSCHE.

ANGEHÄNGT:

DREI DRESDNER VORLESUNGEN, EIN BRIEFFRAGMENT UND EINE ABHANDLUNG ÜBER SCHÖNHEIT.



LEIPZIG
OTTO SCHULZE
11. QUER-STRASSE 11.
1882.

DEN MANEN

HERMANN KARL FREIHERRN VON LEONHARDI'S

DES TREUESTEN SCHÜLERS

KARL CHRISTIAN FRIEDRICH KRAUSE'S.

Vorrede.

Die nachstehenden Vorlesungen über Aesthetik sind von Karl Christian Friedrich Krause (geboren am 6. Mai 1781 zu Eisenberg in Sachsen-Altenburg, † am 27. September 1832 zu München) im Winter 1828 bis 1829, also im 48. Lebensjahre, an der Universität Göttingen gehalten worden.

Göttingen war damals anerkanntermassen die erste Hochschule Deutschlands. Das war auch für Krause bestimmend gewesen, als er nach Ausarbeitung seines allumfassenden Wissenschaftgliedbaues den Entschluss gefasst hatte, seine Lehre wiederum strebsamen Jünglingen mündlich vorzutragen, wie er es 1802—1804 bereits in Jena und 1813—1814 in Berlin gethan hatte.

Michaelis 1813 war Krause mit seiner zahlreichen Familie von Dresden, wo er 1805—1813, 1815—1823 die beste Gelegenheit zum Studium der schönen Kunst (Bildergallerie, Antikencabinet, Theater, kgl. Kapelle u. s. w.) gesucht und gefunden hatte, nach Göttingen übergesiedelt, und am 13. März 1824 hatte seine glänzende Habilitation stattgefunden, an der neben Bialloblotzky und Beneke auch Otfried Müller als Opponent theilgenommen hatte. Auffälliger Weise war von Seiten der philosophischen Facultät durch eine zu kurze Bemessung der Zeit, bis zu welcher Krause seine Habilitationsschrift gedruckt einreichen musste, ihm die Möglichkeit benommen worden, eine seit 1822 fertige grössere in lateinischer Sprache verfasste Arbeit über den Gliedbau der Wissenschaft: Systematis philosophiae organici fundamenta. Ad hujus orbis philosophos, vollständig drucken zu lassen. Krause musste sich, durch die Zeit gedrängt, damit begnügen

einen Auszug aus derselben in Thesenform (Theses philosophicae XXV) zu veröffentlichen, der dann auch deutsch, von dem Verfasser selbst übersetzt und mit Anmerkungen bereichert, in Okens Isis, Heft 10, 1832, erschienen ist.

Obwohl Krause schon, ehe er nach Göttingen kam, durch eine ganze Reihe der gediegensten wissenschaftlichen Werke, darunter die Grundlegung der Sittenlehre ein wahres Meisterwerk, sich der wissenschaftlichen Welt bekannt gemacht hatte, obwohl er ferner durch die Meisterschaft seines klaren und innigen Vortrags, durch die Bestimmtheit und Tiefe seiner Lehre und die Würde und Liebinnigkeit seines Wesens einen nach Zahl und Art ansehnlichen Hörerkreis sofort gewann und dauernd erhielt, so dass der unbesoldete Privatdocent auch mehrere bezahlte Collegien gleichzeitig zusammenbrachte, so gelang es ihm doch nicht, eine Professur, nicht einmal eine ausserordentliche, zu erhalten. Ja, als sein College Bouterwek, dessen auch in den folgenden Vorlesungen gedacht ist, 1828 starb, wurde Krause übergangen und die erledigte ordentliche Professur 1829 dem Professor Amadeus Wendt in Leipzig übertragen, der nicht blos nachmals in seinem Werke: „Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte" (1831) einige der besten Gedanken ohne Angabe der Quelle aus Krause entlehnte, sondern, auch vorher 1828 eine Freimaurerschrift fast wörtlich aus Krauses Logenreden und den drei ältesten Kunsturkunden der Freimaurerbrüderschaft abgeschrieben hatte, was ihm durch Mossdorf, Krauses Freund, öffentlich nachgewiesen worden war.

Krause war und blieb Privatdocent, so dass Heinrich Heine in seinen Reisebildern spotten konnte: in Göttingen würden die Ideen durch Privatdocenten heimlich eingeschmuggelt.

In welcher Stimmung Krause diese Vorlesungen gehalten habe, lässt sich leicht errathen; doch hat er dieselbe damals urkundlich selbst folgendermassen beschrieben: „Ich weiss, dass und was ich Hohes, Tiefes und Innigeres über das Schöne zu sagen habe, als was bisher gesagt worden ist, aber mein Leben ward ernsthaft, und um mich ward es finster und kalt. Mich ergriff die Noth..... Wenn aber auf solche

Weise alle Gaben der Musen und Grazien in meiner Umgebung mir entzogen wurden, so bleibe ich doch..... Und mein Lebensweg wandte sich aufwärts zu Gott, und ich erblickte (1804) die Schönheit als die Schönheit Gottes und alles Schöne als Schönes in Gott. So erhielt mein Kunstschauen eine neue Liebe des Schönen, die Weihe Gottes. Und mein Leben erhob und verklärte sich, aber auch erschwerte sich: mich umgab Hass und Verfolgung, und mit der grössten Drangsal kämpfend, lebte ich meinem Berufe.

Da war mein Kunststreben nur ein untergeordnetes, aber nicht weniger ewiges, lebendiges Streben.

Daher ist auch dieses Werk in einer tragischen Stimmung verfasst, das ist nicht in einer trüben, entstimmten... Sind diese Bekenntnisse auch den meisten Zeitgenossen gleichgiltig, die Nachwelt wird sie nicht ohne Theilnahme lesen."

Als Vorrede zu der von Krause selbst beabsichtigten Herausgabe seiner Aesthetikvorlesungen hat er u. A. Folgendes niedergeschrieben: „Eine Hauptleistung dieser Bearbeitung der Aesthetik ist, dass hier zuerst der Gliedbauplan dieser Wissenschaft für sich und in ihrem Verhältnisse zu dem einen Wissenschaftgliedbau entfaltet ist, welcher Gliedbauplan bisher fehlte, nun aber eine bleibende Grundlage der Stetweiterbildung dieser Wissenschaft für alle Zukunft dieser Menschheit bleiben wird."

„Ein Hauptbeweggrund, weshalb ich diese Aesthetik ausgearbeitet habe, besteht darin, die Wesenschauung [die Gotteserkenntniss] und die Wesengliedbauschauung [die Erkenntniss der Welt in Gott], die göttliche Wahrheit, welche auch die Grundlage der Schönheit ist, auch einzuführen in die Schönheitlehre, und diese Wissenschaft ganz von der göttlichen Wahrheit durchdringen zu lassen, damit rein göttliche Schönheit in der Kunst erreicht und dargelebt und damit das Menschheitleben auch mittelst der Schönkunst in sich selbvollwesentlich, gottähnlich und gottinnig und gottvereint werde."

„Die Darstellung meiner Schönheitlehre und Schönkunstlehre ist ganz freien Geistes in reiner Entfaltung der Theilwesenschauung [göttlichen Idee]: Schönheit gebildet und ganz unabhängig von allen bis zu meiner Zeit veröffentlichten Darstellungen dieser Wissenschaft."

„Dass man die Schönheit überwiegend oder allein in die Form setzt, kommt hauptsächlich daher, dass die leibliche Gestaltschönheit noch diejenige ist, die am offenbarsten und auf die Menschen noch am ersten und am tiefsten und stärksten, wenn auch nicht aus dem „höchsten Grunde“, wirkt.“

„Sieht man auf das, woran die Schönheit ist, so ist dieses, das Schönwesentliche, wesentlich endlich, das ist begrenzt, beschränkt, verneinig (negativ und limitirt). Selbst, wenn eingesehen wird, dass Gott hinsichts seiner Grundwesenheiten schön ist, so ist doch Gott nicht an sich, nicht als Orwesen, [abgesehen vom Wesenheitgliedbau und Wesengliedbau] schön, wenn auch die Schönheit an Gott ist [d. h. an der Einheit, Selbheit oder Absolutheit, der Ganzheit oder Unendlichkeit u. s. w. der Wesenheit oder Gottheit Gottes].“ —

Krause war hinreichend vorbereitet, als er diese Aesthetikvorlesungen hielt. Von Jugend auf hatte er lebendigen Sinn für Schönheit, namentlich für Musik gehabt, welcher er das eindringendste Studium gewidmet hatte. Seine Stimmung als Jüngling bezeichnet er selbst mit den Worten, er sei ganz Begeisterung für die schöne Kunst und ganz Liebe gewesen. Seine Druckschriften von 1802 an legen davon Zeugniss ab, ebenso seine Dresdner Vorlesungen vom Jahre 1805, von welchen die zweite, fünfte und sechste als Anhang zu den Göttinger Aesthetikvorlesungen hiermit zum ersten Male gedruckt erscheinen.

In zwei starken Heften hatte Krause seine Vorarbeiten zu den Aesthetikvorlesungen niedergelegt: was er davon gar nicht oder nur theilweise in den Vorlesungen benutzen konnte wegen der Kürze der Zeit, der beschränkten Fassungskraft seiner Zuhörer und der damit zusammenhängenden Rücksichtnahme auf Missverständniss oder gar absichtliche Entstellung seiner tiefsten und innigsten Gedanken, das soll binnen Kurzem zusammen mit der „Landverschönerungskunst“, Krauses letztem Werke, erscheinen.

Um den Zuhörern einen Anhalt zu geben, hatte er sich Dictate sorgfältig ausgearbeitet, welche von J. Leutbecher 1837 als Abriss der Aesthetik herausgegeben worden sind. Dieser Abriss behält auch nach der Herausgabe der Vorlesungen über denselben seinen eigenthümlichen Werth, ja

er gewinnt sogar an Bedeutung, weil man nun erst seine ganze Tiefe leichter und besser ermessen kann. Zu haben ist dieser Abriss gegenwärtig bei Tempsky in Prag.

Wie Krauses Göttinger Vorlesungen überhaupt, so wurden auch seine Aesthetikvorlesungen von seinen Zuhörern, so gut es gehen mochte, nachgeschrieben, z. B. von Schliephake, später Professor in Heidelberg, in gewöhnlicher Schrift mit Weglassung fast aller Endungen, von Hermann v. Leonhardi, der durch den Mathematiker Adolf Peters, damals Lehrer am Blochmann'schen Institute zu Dresden, nachmals Professor an der Kgl. Landesschule zu St. Afra in Meissen, bei Gelegenheit einer Harzreise auf Krause aufmerksam geworden war, mit theilweiser Benutzung der Krause'schen Wesengestaltsprache oder Pasigraphie, von Edmund v. Hagen aber, einem Studenten der Rechtswissenschaft, mit Hilfe der Horstig'schen Stenographie wörtlich aufgezeichnet. In der Horstig'schen Stenographie hatte sich auch Krause von Jugend an geübt. Der Segen der Stenographie zeigte sich auch hier auf das Glänzendste. Der stenographischen Kunst Edmund v. Hagens ist es vor Allem zu verdanken, dass Krauses Göttinger Vorträge über Erkenntnisslehre, Philosophie der Geschichte, das System der Philosophie haben herausgegeben werden können. Darum werden wohl auch vielen Lesern einige Angaben über das Leben dieses Mannes willkommen sein.

Edmund v. Hagen wurde am 5. April 1808 zu Duderstadt geboren. Sein Vater, Philipp v. Hagen, war Dr. med. und Verfasser mehrerer medicinischer Werke. 1832 gewann E. v. Hagen durch eine juristische Arbeit: „De quaestione, quale sit discrimen inter delicta publica, tam ordinaria quam extraordinaria, atque privata, ex principiis juris Romani“ den ersten Preis der Göttinger Juristenfacultät („tam diligenti fontium studio, locorumque congruo delectu, quam propria meditatione et judicii acumine reliquos aemulos superat.“ Dann war er als Amtsauditor bez. Assessor in Duderstadt und Gieboldehausen, sowie als Hilfsarbeiter bei der Landdrostei in Stade und der Justiz-Canzlei in Hannover thätig. Georg V. schickte ihn als stenographischen Berichterstatter 1848 zum Frankfurter Parlamente; Duderstadt wählte ihn in die Hannoverschen Stände 1850—1852. 1853—1867 war

er Amtsrichter in Gieboldehausen, von 1867 bis zu seinem Tode (15. Januar 1878) Amts- bez. Oberamtsrichter in Ilfeld.

Seine Begeisterung für schöne Kunst, Dichtkunst und Musik, sowie für Gartenbau, war ganz im Sinne seines Meisters, nicht minder seine Vorliebe für Astronomie. Bis zu seinem Ende ist er ein treuer Anhänger der Wesenlehre geblieben.

Diese Nachrichten verdanken wir seinem gleichnamigen Sohne, Edmund v. Hagen, der, gleichfalls Jurist, die vom Vater ererbte Neigung zur schönen Kunst u. A. durch Schriften über Richard Wagner bethätigt hat.

Mit Benutzung des Hagen'schen Heftes wurde nun eine Abschrift in gewöhnlicher Schrift angefertigt: verschiedene Schüler Krauses und der Meister selbst betheiligten sich daran. Doch fehlten leider fünf und eine halbe Vorlesung. Diese Abschrift blieb nach Krauses Tode (den 27. September 1832) ein Theil des Krause'schen Gesammtnachlasses, welcher mit seinem Inhaber, Hermann v. Leonhardi, nach Heidelberg und Prag bez. Smichow bei Prag wanderte. Nach H. v. Leonhardi's Tode (den 21. August 1875) blieb Krauses handschriftlicher Nachlass einstweilen in gerichtlicher Verwahrung, bis ein Prozess, den ein Enkel Krauses gegen die von H. v. Leonhardi eingesetzten Erben, sämmtlich Anhänger der Krause'schen Philosophie, angestrengt hatte, zu seinen Ungunsten entschieden war, und gelangte sodann nach einstimmigem Beschluss der Erben und mit Genehmigung des Gerichtes in die Wohnung des mitunterzeichneten Paul Hohlfeld in Dresden.

Die Herausgabe der Aesthetikvorlesungen aus dem Krause-schen Nachlasse durch Leutbecher in Erlangen, welcher die Dictate als Abriss der Aesthetik herausgegeben hatte, und später durch Schliephake in Heidelberg scheiterte an äusseren Hindernissen.

Durch die öffentliche Preisausschreibung der philosophischen Facultät der Universität Jena, die Krause'sche Philosophie in ihrem geschichtlichen Zusammenhange und in ihrer Bedeutung für das Geistesleben der Gegenwart darzustellen, wobei der mitunterzeichnete P. Hohlfeld den Preis davon trug, wurde E. v. Hagen veranlasst, seine stenographische Niederschrift der Krause'schen Aesthetikvorlesungen in gewöhnliche Schrift umzusetzen, um dieselben dann selbst herauszugeben.

Kränklichkeit verhinderte ihn an Ausführung dieses Entschlusses. Daher bot er die bereits fertige Handschrift dem Krauseaner Tiberghien für die Universität Brüssel an, wurde aber von diesem an die Erben H. v. Leonhardi's gewiesen. Diese erwarben auch mit Zustimmung des Gerichtes die Handschrift unmittelbar vor dem Tode des würdigen Greises im Januar 1878.

Nunmehr war auch die Lücke von fünf und einer halben Vorlesung in der ersteren Handschrift glücklich ergänzt.

Durch Umstände verschiedener Art wurde die Herausgabe wiederum verzögert, bis endlich die Unterzeichneten sich zu diesem Zwecke vereinigten. Die Mühe der Herausgeber war keine geringe. Der Text der beiden Handschriften wich vielfach von einander ab*), und bisweilen gab keine der beiden Lesarten einen vernünftigen Sinn. Besonders schwierig war es in mehreren Fällen, Eigennamen festzustellen. Der Abriss der Aesthetik und die Vorarbeiten Krauses zu seinen Vorlesungen leisteten hierbei gute Dienste. Doch mussten im äussersten Nothfalle auch Conjecturen zu Hilfe genommen werden. Die Herausgeber würden sich glücklich schätzen, wenn man ihre Mühe gar nicht oder nur wenig merken sollte. —

Die Aesthetik ist ein wesentliches Glied in dem allumfassenden Wissenschaftgliedbau Krauses, oder der Wesenlehre. Ihrem Gegenstande (Objecte) nach ist die Aesthetik eine Wesenheitwissenschaft. Wie jede Wesenheitwissenschaft, ist auch die Aesthetik zunächst rein oder selbständig zu behandeln, d. h. die von der Aesthetik betrachtete Theilwesenheit der Schönheit, wie der Schönkunst, ist für sich zu erkennen in Anschauung, besser Selbeigenschauung oder Intuition, sodann abzuleiten oder zu deduciren aus oder richtiger in der Idee der Wesenheit oder Gottheit: die Theilwesenheitschauung der Schönheit und Schönkunst ist als in der Wesenheitschauung enthalten nachzuweisen. Endlich ist diese doppelte Erkenntniss, die intuitive und die deductive, zu ver-

---

*) Einzelne wichtige Abweichungen der beiden Handschriften sind in ( ) angemerkt worden. Dabei sei zugleich aufmerksam gemacht, dass die kurzen Zusammenfassungen des Inhaltes der vorhergehenden Vorlesung, die Krause öfters beim Beginn der nächsten zu machen beliebte, in einer Handschrift fast gänzlich fehlen, die Herausgeber haben dieselben mit aufgenommen und in [ ] gestellt.

einigen in der Construction, Vereinschauung oder Schauvereinbildung.

Die reine oder selbständig gebildete und ausgebildete Schönheit- und Schönkunstlehre ist nun aber anzuwenden auf alle anderen einzelnen Wissenschaften: dies giebt die angewandte Aesthetik, die Lehre vom Schönen oder vom Schönwesentlichen und vom Schönkunstwesentlichen oder vom Kunstschönen.

Das Wesentliche, an welchem die Schönheit ist, kann ein Wesen oder eine Wesenheit sein. Die Wesen werden in den Wesenwissenschaften betrachtet, und sowie Gott, Urwesen d. h. Gott über der Welt, Natur, Geist und Menschheit die obersten Wesen sind, so sind auch Gotteswissenschaft, Urwesenwissenschaft, Naturwissenschaft, Geisteswissenschaft und Menschheitwissenschaft die obersten Wesenwissenschaften. Die Gotteswissenschaft ist zugleich Grundwissenschaft oder Metaphysik.

Zunächst ist die reine Schönheit- und Schönkunstlehre auf alle Wesenwissenschaften anzuwenden: es wird dann die Schönheit und die Schönkunst Gottes, Urwesens, der Natur, des Geistes und der Menschheit betrachtet.

Das Wesentliche, an welchem die Schönheit sich findet, kann aber auch eine Wesenheit sein. Der Wesenheitgliedbau ist das, was man ahnend als System der Kategorien oder synthetischen Principien bezeichnet hat. Die Wesenheit ist an sich Einheit, Wesenheiteinheit, die Wesenheiteinheit ist an sich Selbheit (Selbständigkeit, Absolutheit, Unbedingtheit) und Ganzheit (Unendlichkeit) und Vereinheit.

Die Wesenheit ist ferner an und in sich Gehaltwesenheit, Formheit und Beides vereint, oder Seinheit.

Die Wesenheit ist weiter in sich Gegenwesenheit und Vereinwesenheit. Endlich ist, was die Wesenheit an sich und an in sich ist, zu vereinen mit dem, was sie in sich ist.

Jede Wesenheit hat nun eine ganz eigenthümliche Schönheit, oder umgekehrt an jeder Wesenheit findet sich die Schönheit auf allein eigene Weise, z. B. die Schönheit der Selbheit zeigt sich u. A. als Anmuth oder Grazie, die Schönheit der Ganzheit als Schönheit des mathematisch Erhabenen u. s. w.

Es giebt eine Schönheit der Gehaltwesenheit, der Idee, welche einseitig von der Hegel'schen Schule, eine Schönheit

der Form, welche ebenso einseitig von der Herbart'schen u. A. geltend gemacht wird. Es giebt aber auch eine Schönheit der Seinheit, deren innerster Theil (oder besser Theilwesenheit) die Schönheit des Lebens, der Veränderung, der Entwickelung oder der Geschichte ist.

Wie die reine Aesthetik auf alle Wesenheitwissenschaften angewandt werden muss, so müssen auch umgekehrt alle anderen reinen Wesenheitwissenschaften auf die Aesthetik angewandt werden; doch sind dies nicht mehr Theile der Aesthetik, sondern der betreffenden anderen Wissenschaften, z. B. die Lehre von dem Rechte der Schönheit und der schönen Kunst, welche ein wesentlicher, aber oft übersehener Theil der Rechtswissenschaft ist.

Alle Wesenheitwissenschaften sind aber nicht blos auf einander, sondern auch auf alle Wesenschaften anzuwenden. Wenn das Wesen mit seiner Wesenheit an sich, sachlich, gegenstandlich vereint gedacht wird, so entsteht der Gedanke des selbstinnigen oder persönlichen Wesens und, umgekehrt, der Gedanke der Selbstinnigkeit, Inneheit oder Persönlichkeit des Wesens. Die Inneheit gliedert sich in Selbinneheit oder Selbstbewusstsein, Ganzinneheit oder Selbstgefühl, die dann auch vereint werden müssen, und in Urinnesein, zu welchem der Wille gehört.

Auch auf diese aus Wesenwissenschaften und Wesenheitwissenschaften vereinten Wissenschaften (Vereinwissenschaften) ist die Aesthetik anzuwenden: dies giebt die Lehre von der Schönheit der Persönlichkeit oder Selbstinnigkeit, von der Schönheit des Selbstbewusstseins und Selbstgefühls und des Willens. Zur Schönheit des Selbstbewusstseins gehört die Schönheit der Wissenschaft und der Wahrheit; zur Schönheit des Selbstgefühls die Schönheit der Seligkeit; zur Schönheit des Willens die Schönheit der Sittlichkeit, Tugend und Heiligkeit.

Ausserdem ergiebt sich die Lehre von der Schönheit der Personen oder selbstinnigen Wesen, des persönlichen Gottes, Urwesens, Leibwesens (der Natur), Geistwesens (des objectiven Geistes) und Menschheitwesens, und darin der einzelnen vollendet endlichen selbstinnigen Naturwesen, Geister und Menschen sowie ihrer Gesellschaften oder Vereinwesen.

Man sieht also, wie die Aesthetik den ganzen Gliedbau der Wesenwissenschaften, der Wesenheitwissenschaften und Vereinwissenschaften gleichsam durchadert.

Der Seinheit oder Modalität nach ist die Aesthetik Lehre von der unbedingten, der urwesentlichen, der ewigen und der zeitlichen Schönheit, das innerste Vereinglied ist hier die Lehre von der lebendigen Schönheit, welche von vielen Aesthetikern ganz ausschliesslich mit Nichtachtung oder Läugnung aller sonstigen Schönheit anerkannt wird.

Der Erkenntnissweise nach ist die Aesthetik unbedingte urwesentliche, ewige und zeitliche Erkenntniss der Schönheit nebst deren Vereinigungen. Die unbedingte, urwesentliche und ewige Erkenntniss heisst reine Vernunftwissenschaft oder Philosophie. Die zeitliche Erkenntniss heisst Erfahrungswissenschaft, Geschichtswissenschaft (empirische, historische, positive Wissenschaft). Die Vereinwissenschaft aus beiden ist theils angewandte Philosophie, theils philosophisch durchdrungene Erfahrungs- oder Geschichtswissenschaft. Die Aesthetik gehört zu allen dreien, theils zur Philosophie, theils zur Erfahrungswissenschaft, theils endlich zur Vereinwissenschaft. Ein Theil der ästhetischen Erfahrungswissenschaft ist z. B. die reine Kunstgeschichte, eigentlich: Erdmenschheit-Schönkunst-Geschichtswissenschaft; ein Theil der Vereinwissenschaft ist die Philosophie der Kunstgeschichte oder die kritische d. h. nach Urbegriffen oder Ideen beurtheilende und würdigende Kunstgeschichte.

Endlich der Methode oder Bildweise nach ist die Aesthetik theils aufsteigend, inductiv, intuitiv, analytisch (im ursprünglichen Sinne), regressiv, theils absteigend, deductiv bez. constructiv, wenn mit dem aufsteigenden Theile vereint, synthetisch (im ursprünglichen Sinne), progressiv.

Die vorliegenden Vorlesungen enthalten nicht die ganze Aesthetik der Wesenlehre, sondern nur die Aesthetik nach **aufsteigender** Methode, und auch diese nur den Grundzügen nach, wiewohl im Erstwesentlichen vollständig.

Wie die Wesenlehre im Ganzen, so ist auch ihre Aesthetik einer unendlichen Ausbildung in die Tiefe fähig: sie ist im Stande, alle von anderen Aesthetikern gefundene ewige

Wahrheit, unvermischt mit dem etwa daranhängenden Irrthume, vermöge des rein und ganz erfassten Princips der Aesthetik, der Erfassung der Schönheit und der Schönkunst als Theilwesenheitschauungen oder göttlicher Ideen, in eigener Kraft aus sich und in sich hervorzubringen, sowie dieselbe, soweit sie reine Wahrheit ist, unverkümmert und unverkürzt gliedbaulich in sich aufzunehmen, zu begründen, zu erläutern, zu verklären und in die Tiefe zu entwickeln.

Die Aesthetik der Wesenlehre ist mit dem innersten Geiste der ganzen Geschichte der Aesthetik seit Plato in vorbestimmter Uebereinstimmung und Vereinstimmung; sie ist im Erstwesentlichen ihrem Inhalte nach (nicht der Möglichkeit der Entstehung nach, denn auch das Hervortreten der Wesenlehre ist, wie alles Einzelne, geschichtlich bedingt) von allen anderen Bearbeitungen der Aesthetik unabhängig; sie eröffnet das Auge für das Verdienst aller anderen Aesthetiker und gewährt die Möglichkeit zu einer gerechten, aber billigen und liebevollen Beurtheilung und Würdigung ihrer Leistungen.

Die Wesenlehre gewährt auch die Möglichkeit, die vorliegende Bearbeitung der Aesthetik als ein inneres Glied ihres Gliedbaues, auch als ein geschichtlich bedingtes endliches Gebilde, ohne Vorgunst und Abgunst, rein sachlich oder gegenstandlich (objectiv) zu würdigen.

Der anzulegende Maassstab der Beurtheilung und Würdigung ist kein anderer, als der Gliedbau der Grundwesenheiten, das System der Kategorien. Nur auf diese Weise ist eine „immanente" Kritik der Krause'schen Aesthetik, eine Beurtheilung im eigenen Geiste der Wesenlehre möglich. Eine „immanente" Kritik gilt aber den meisten Geschichtschreibern, auch denen der Geschichte der Philosophie, mit Recht für die nächste Aufgabe jeder Kritik.

Freilich giebt es auch, kann, soll und muss es geben eine höhere und höchste, eine unbedingte oder absolute Kritik, welche nach dem ewigen Wahrheitsgehalte und der Richtigkeit der inneren Gliederung fragt und forscht. Auch in dieser Hinsicht hat die vorliegende Bearbeitung der Aesthetik die Beurtheiler nicht zu scheuen.

Wer freilich, wie die Herausgeber, von der ewigen Wahrheit des von Krause entdeckten und verkündeten Wesenheit-

gliedbaues in Folge jahrelanger gewissenhaftester Prüfung und fruchtbringender Anwendung unerschütterlich überzeugt ist für den fallen immanente und absolute Kritik diesmal vollständig zusammen.

Wer hingegen den Krause'schen Wesenheitgliedbau noch gar nicht kennt, oder wenigstens von seiner Wahrheit, Richtigkeit und Vollständigkeit sich zur Zeit noch nicht hat überzeugen können, der prüfe diese Aesthetik auf ihre Brauchbarkeit, Anwendbarkeit und Fruchtbarkeit für den Gelehrten, den Philosophen und Geschichtsforscher, für den Künstler, den Handwerker und den Mann des Kunstgewerbes — hier wird die erste gründliche, gewiss zeitgemässe Philosophie des Kunstgewerbes dargeboten —, für den Kunstfreund und den Kunstgönner.

In der Wesenlehre führt jedes Wissen zu einer entsprechenden Kunstlehre, jede Kunstlehre zu der entsprechenden Kunst. So führt auch die Schönheitlehre zur Schönkunstlehre, die Schönkunstlehre zur Schönkunst selbst. So wird die Wissenschaft eine Grundmacht des Lebens, eine Grundkraft der Geschichte.

Möge die hier dargebotene ewige Wahrheit der Wissenschaft und der Kunst im deutschen Volke wie in der ganzen Menschheit zum Segen gereichen!

Dresden, zu Weihnachten 1881.

Dr. Paul Hohlfeld.
Dr. Aug. Wünsche.

EINLEITUNG.

Die Wissenschaft, welche uns hier vereinigt, ist die Wissenschaft von der Schönheit und von der schönen Kunst, also die Lehre von der Schönheit und von der schönen Kunst, die Schönheitlehre und die Schönkunstlehre. Der Begriff dieser Wissenschaft, der Anfang, den ihre Untersuchungen zu nehmen haben, und der ganze Plan ihrer Ausbildung kann selbst nur innerhalb dieser Wissenschaft bestimmt werden. Indess wird es doch nützlich sein, wenn wir diese genannten Gegenstände nur vorläufig zu bestimmen suchen, damit wir vorbereitet und besonnen an unsere wissenschaftliche Arbeit gehen. Dies ist die Absicht der kurzen Einleitung, womit ich diese Vorträge eröffnen will. Erste Vorlesung.

Zuerst also ist der Begriff der Wissenschaft vom Schönen und von der schönen Kunst zu bestimmen. Dieser Begriff ist zusammengesetzt aus den Begriffen des Schönen oder der Schönheit, der Kunst und der Wissenschaft, und da diese Wissenschaft philosophisch sein soll, der philosophischen Wissenschaft. Lassen Sie uns also diese drei Theilbegriffe nacheinander vorläufig zu bestimmen suchen.

Zuerst den Begriff der Schönheit. Die Schönheit ist eine bestimmte Eigenschaft, eine bestimmte Beschaffenheit, welche mithin nicht an sich selbst besteht, sondern an einem Andern ist, woran die Schönheit erscheint. Was nun eigentlich die Schönheit ausmache, worin sie bestehe, das kann gründlich nur innerhalb unserer Wissenschaft selbst untersucht werden. Aber auch, ohne dass die Idee der Schönheit bereits wissenschaftlich erkannt wird, vermögen wir es doch, das Schöne als solches, wo es uns im Leben begegnet, anzuschauen, anzuerkennen und zu empfinden; ja der Künstler vermag es sogar, als Genie und mittelst des Talentes das Schöne wirklich darzustellen, ohne dass er philosophisch Rechenschaft über die Idee der Schönheit zu geben vermag. Das individuelle Schöne als solches leuchtet allen Menschen ein, die die dazu erforderliche allgemeine Bildung haben, es giebt sich selbst zu erkennen ohne alle Erklärung; es ergreift das Gemüth, bewegt es zu Freude und zu Schmerz, zu Bewunderung und

zu Liebe. Darauf beruht die Möglichkeit, dass wir hier auch noch ausserhalb des Zusammenhanges der Wissenschaft uns vorläufig über die Wesenheit der Schönheit belehren.

Fragen wir also zunächst, woran wir die lebendige Schönheit erkennen und empfinden, so finden wir zuvörderst: an den wirklichen, selbständigen, lebenden Wesen selbst; wir finden die Schönheit in den Erzeugnissen der Natur, und zwar in aufsteigender Ordnung, nach den Stufen ihrer Prozesse und Gebilde. Schon in der gesetzmässigen Form des reinen Krystalls glänzt uns Schönheit entgegen. Höhere Schönheit schon begegnet uns in der mannigfaltigen stillen Gestaltung der Pflanzen, noch höhere im Verein der Gestaltung und der Bewegung, im Reiche der Thiere, und die höchste Naturschönheit erblicken und bewundern wir am menschlichen Leibe, dem höchsten Werke der organischen Schöpfung. Ebenso erkennen und empfinden wir Schönheit im Leben des Geistes, als Schönheit der Seele, des Gemüthes, des Charakters, und in den schönen Gebilden der Welt der Phantasie des freien Geistes. Vereint aber aus der Schönheit der Natur und des Geistes ist die Schönheit des ganzen Menschen und die höhere Schönheit in dem ganzen Leben der Menschheit, und erhaben über diesem Gebiete der Schönheit ahnen wir auch die göttliche Schönheit, welche sich zum Theil in der Weltgeschichte offenbart, besonders in der Geschichte der Menschheit; denn diese ahnen wir als ein Werk Gottes, als des unendlichen Künstlers, das ist als weiser, gerechter und liebender Vorsehung.

Zweitens aber erkennen und empfinden wir die Schönheit an den Werken der Kunst. Diese werden durch den schöpferischen Geist des Menschen rein deshalb gebildet, damit sie da seien, damit an ihnen das Schöne wirklich sei und erscheine. So die Schönheit in den Werken der Poesie, der Malerei, der Bildnerei, der Musik und der dramatischen Kunst.

Auf dieser Unterscheidung beruht auch die vorläufige Einsicht in die Unterscheidung des Natürlich-Schönen und des Kunst-Schönen. Denn, verstehen wir unter der Natur nicht blos jenes Wesen, welches uns in den Sinnen des Leibes als eine körperliche Aussenwelt erscheint, sondern die Wesenheit der Dinge selbst, das Unabänderliche, Bleibende in ihnen, so würden wir alles Schöne, welches sich an den wirklichen Wesen und in ihrem Leben zeigt, als aus ihrer Natur entwickelt betrachten können, mithin als das Natürlich-Schöne oder Naturschöne. Wenn dagegen das Schöne an selbstlosen Gebilden äusserlich, gegenständlich erscheint, an Gebilden, die aus der freien Wirksamkeit der wirklichen Wesen hervorgehen, so werden wir dieses Gebiet des Schönen das

Kunstschöne nennen können, welches aus dem Kunstvermögen, aus der freithätigen Wirksamkeit der Wesen hervorgeht. Hiermit sehen wir zugleich, dass die Schönheit und das Schöne ein viel weiteres Gebiet hat, als das Gebiet der Kunst, indem das Kunstschöne nur ein untergeordneter Theil ist des ganzen Schönen. Wenn es nun für unseren Zweck blos darauf ankäme, das Schöne zu erkennen, sofern es durch Kunst dargestellt wird, so könnten wir unsere Aufgabe kürzer so zusammenfassen, dass sie die Wissenschaft der schönen Kunst sei, die Schönkunstlehre, das ist die Wissenschaft vom Schönen in der Kunst und von der Kunst selbst, sofern sie die Schönheit darstellt. Da es aber unmöglich ist, das Kunstschöne zu erkennen, wenn nicht zuvor die reine ganze Idee der Schönheit wissenschaftlich erkannt ist, wenn nicht insonderheit auch die Naturschönheit wissenschaftlich entwickelt wird, so habe ich mit Absicht die Aufgabe doppelt gestellt als die Wissenschaft von der Schönheit und die Wissenschaft von der schönen Kunst.

Zunächst nun lassen Sie uns den Begriff der *Kunst* vorläufig zu bestimmen suchen. Kunst überhaupt ist Vermögen, irgend etwas Bestimmtes wirklich zu machen, in's Werk zu setzen, zu gestalten. Dieses Wirklichmachen geschieht aber nach einem bestimmten Zweckbegriffe dessen, was wirklich werden soll. Es geschieht ferner, was auch der Gegenstand der Kunst sei, nach bestimmten unänderlichen Gesetzen, nach Kunstgesetzen. Diese Gesetze nun sind sowohl Gesetze der Thätigkeit, der productiven Wirksamkeit des Künstlers, *subjective* Gesetze, als auch sachliche Gesetze, *objective* Gesetze, die in der Wesenheit des hervorzubringenden Werkes enthalten sind; mit andern Worten: was auch der Künstler darstelle, so vermag er es nur nach den Gesetzen seiner Thätigkeit und nach den technischen Gesetzen und Regeln der Sache. Dies ist der ganz allgemeine Begriff der Kunst, ihr Gegenstand mag sein, welcher es wolle. Daher umfasst an sich die Kunst alles gedenkliche Wesentliche, alle Theile der menschlichen Bestimmung, sofern es durch Freiheit nach einem Zweckbegriffe wirklich werden kann und soll. Ist also der Gegenstand der Kunst das sittliche Leben selbst, so ist es die *Lebenskunst*; oder ist der Gegenstand der Kunst das Recht, wie es in Gesellschaft hergestellt wird, so ist es die *Staatskunst*; oder ist der Gegenstand irgend etwas Nützliches, zum Beispiel die Bebauung des Landes für den Zweck der Menschheit, so ist es eine *nützliche Kunst*, hier die Landbaukunst, und ist der Gegenstand der Kunst das Schöne, dass es durch Freiheit in's Werk gesetzt werde, so ist es die *Schönkunst*.

Das nun, was eine jede Kunst bezweckt, in Wirklichkeit zu gestalten strebt, ist das Werk, das Product der Kunst, das Kunstwerk. Sehen wir näher auf das hin, was die Kunst wirklich zu machen bestrebt ist, so zeigt sich, dass dies von doppelter Art ist, worauf eine Grundeintheilung der Kunst beruht. Das Kunstwerk hat im ersten Falle an sich selbst Werth, es wird erwünscht, erstrebt, in's Werk gesetzt, lediglich damit es selbst in seiner Wesenheit und Wahrheit, nicht damit es für ein Anderes sei, d. i. das Kunstwerk hat unendlichen Werth, es hat Würde, es ist Selbstzweck. Von dieser Art ist das Sittlich-Gute, die sittliche Gesinnung und die Tugend, welche durch die Lebenskunst gewonnen und verwirklicht werden; dahin gehört auch das Schöne, sofern es durch die Kunst gebildet wird, die Schönheit an allem, was ist und lebt, sofern sie durch Freiheit bewirkt werden kann. Auch der Schönheit, wo sie sich finde, schreibt ein Jeder im gebildeten Bewusstsein unwillkürlich einen unendlichen Werth zu; indem der Gebildete das Schöne beschaut und empfindet, wird er sich der göttlichen Würde des Schönen bewusst; dann entsteht nicht die Frage: wozu nützt es? Der von dem Schönen Ergriffene und Durchdrungene vergisst darüber sich selbst gänzlich, selbst seine Freude und seinen Schmerz der Theilnahme; selbst dies, dass er das Schöne beschaut, vergisst er dabei, gänzlich hingegeben dieser göttlichen Stimmung. Hierdurch also ist das erste Gebiet der Kunst bestimmt, deren Werke an sich selbst würdig sind, in welches Gebiet also auch die Schönkunst gehört.

Aber zweitens das Werk der Kunst kann auch ein solches sein, welches seinen Hauptwerth nicht an ihm selbst hat, keineswegs zuerst um sein selbst willen erzeugt wird, sondern um eines Andern willen, indem es die Bedingung von irgend einem Andern ist. Nun nennen wir alles das, was einem Andern dient, was geeignet ist, ein anderes Wesentliches zu befördern, nützlich. Das zweite Gebiet der Kunst also in dieser Hinsicht ist das der nützlichen Kunst, deren Werk so beschaffen ist, dass es Bedingung irgend eines wesentlichen Lebenszweckes ist; dahin gehören zum Beispiel die nützliche Baukunst, die Heilkunst, die Kunst der Leibesübungen, sofern dabei hauptsächlich die Absicht ist, Stärke, Gewandtheit und Gesundheit des Leibes zu erlangen. Da nun alles Nützliche ein grosses organisches Ganzes ist, so entspringt hieraus das Ganze der nützlichen Künste und Gewerbe.

Diese beiden entgegengesetzten Arten von Kunstwerken finden sich aber drittens an einem und demselben Werke auch vereinigt, es finden sich Aufgaben der Kunst welche

zugleich an sich selbst würdig und auch nützlich sind; so zum Beispiel die Erziehungskunst des Menschen. Sowie der Mensch gebildet aus der Erziehungskunst hervorgeht, ist er an sich selbst würdig, und der letzte Zweck der Erziehungskunst ist, die Selbstwürde und Schönheit des Menschen zu entfalten. Aber der erzogene Mensch ist auch das nützlichste Wesen, zunächst für die Menschen, dann aber für alles Gute. Die Erziehungskunst ist also zugleich eine selbstwürdige und eine nützliche Kunst. Aber auch an äusseren Kunstwerken kann Selbstwürde und Nützlichkeit vereint sein: so erscheint die Schönheit zum Beispiel an Gebäuden, an Gärten, sie erscheint an der Kunst der Leibesübungen, und in diesen Werken vereint sich das Schöne mit dem Nützlichen. Indem also das ganze Gebiet des Schönen verbunden wird mit dem ganzen Gebiete des Nützlichen, entspringt ein drittes vereintes oder harmonisches Gebiet der Schönheit und der Kunst, das Gebiet der schönnützlichen Kunst. Dahin gehört zum Beispiel die schöne Baukunst und die schöne Gartenkunst, die schöne Gymnastik, die schöne Redekunst, kurz jede Kunst, deren Zweck das mit dem Nützlichen vereinte Schöne ist. Aus dieser Erörterung des allgemeinen Begriffes der Kunst und der Haupttheile der Kunst ergiebt sich nun wiederum, dass wir hier nur einen Theil der Kunstwissenschaft zu entwickeln haben, die Kunstwissenschaft des Schönen oder die Lehre von der Schönkunst, woran sich dann auch die wissenschaftliche Betrachtung der schönnützlichen Kunst anschliesst, oder der Kunst, deren Werke zugleich nützlich und schön sind.

Drittens kommt nun der Begriff der Wissenschaft überhaupt und der Philosophie zu erörtern vor, wo dann auch wird vorausbestimmt werden können, ob und inwiefern eine Wissenschaft des Schönen und der Kunst möglich ist. Wissenschaft überhaupt ist das geordnete Ganze gewisser Erkenntniss, das ist, der Wahrheit. Die Wissenschaft erkennt Gott, die Welt, das Verhältniss Gottes und der Welt, Geist, Natur und Menschheit; und was die Wissenschaft der Menschen noch nicht erreicht, das umfassen wir noch im Ahnen, im Glauben, im ahnenden, gläubigen Gefühl. Die Wissenschaft als das Ganze der gewissen Erkenntniss hat also zu erkennen, was ist, dass es ist, wodurch und warum es ist. Sehen wir nun auf die Bestimmtheit des Gegenstandes der Wissenschaft hin, so zeigt sich dieser zunächst als ein doppelter; denn das zu Erkennende ist entweder ein Individuelles, Concretes, in der Zeit Wirkliches, Endliches, Bedingtes; das Ganze dieser Erkenntniss aber ist die empirische oder historische Wissenschaft, oder der Gegenstand der Wissenschaft ist dagegen ein Allgemeines, Unendliches, Ewiges, Unbedingtes; das Ganze

dieser Erkenntniss heisst reine Vernunfterkenntniss, rationale Erkenntniss, Philosophie. Diese beiden Theile aber der Wissenschaft, Empirie und Philosophie, sollen und können miteinander innig verbunden werden und sich durchdringen; denn alles Individuelle, im Leben Wirkliche stellt seinen ewigen Begriff dar, und das Ewige, Allgemeine, Unendliche erscheint eben in vollendeter Endlichkeit des Lebens verwirklicht. Durchdringen sich diese beiden Theile der Wissenschaft harmonisch, so entspringt eine dritte Wissenschaft, die aus beiden vereint ist, die Philosophie der Geschichte, die philosophische Erkenntniss und Würdigung des ganzen Lebens.

Sowie auf diese Weise die ganze Wissenschaft gegliedert ist, so ist es nun auch die Wissenschaft von dem Schönen und die Wissenschaft der Kunst. Auch diese Wissenschaft besteht, der ganzen Wissenschaft ähnlich, in folgenden drei Hauptttheilen.

Zuerst aus der philosophischen Erkenntniss des Schönen und der Kunst; in dieser Wissenschaft soll die ewige und allgemeine Wesenheit des Schönen und der schönen Kunst erkannt werden, wenn dies überall dem Menschen erlangbar ist. Es soll nicht irgend ein, oder alles individuelle Schöne zur Anschauung gebracht werden, sondern der ganze unendliche (ewige) Begriff des Schönen, die Idee des Schönen und der Schönheit, womit alsdann alles individuelle Schöne übereinstimmig gefunden werden muss, und wonach alles individuelle Schöne gebildet und beurtheilt werden soll.

Der zweite Theil aber der Kunstwissenschaft und der Wissenschaft des Schönen, der von gleicher Wichtigkeit ist als die Philosophie des Schönen und der Schönkunst, ist die rein empirische oder historische Erkenntniss des Schönen und der schönen Kunst. Diese enthält in sich die Beschauung alles Schönen, welches dem gebildeten Menschen in Natur und Kunst begegnet, in seiner unendlichen Bestimmtheit und in dem unerschöpflichen Reichthum seiner Individualität, und wenn die empirische oder historische Erkenntniss des Schönen in ein wissenschaftliches Ganzes gebracht wird, so ist sie die Kunstgeschichte, welche ebensowohl die Beschreibung der Kunstwerke, als auch die Lehre von der geschichtlichen Entwickelung der Kunst befasst. So wenig durch die blosse Beschauung der Idee die lebendige Anschauung des Schönen selbst hervorgebracht wird, so wenig kann von der andern Seite durch die individuelle Beschauung und Empfindung des Schönen in Natur und Kunst die reine und ganze Idee der Schönheit und der Kunst im Geiste erweckt werden. Die Idee erreicht nicht das individuelle Leben, aber das individuelle Leben als solches ist auch nicht die Idee und führt den denkenden Geist nicht zu der Erkenntniss der

Idee. Daher wird der dritte Theil der Wissenschaft von dem Schönen und der schönen Kunst wesentlich gefordert, worin die Wissenschaft von der Idee des Schönen und der schönen Kunst, das ist die Philosophie davon, vereingebildet wird mit der individuellen, geschichtlichen Erkenntniss dieses Gegenstandes. In dieser wissenschaftlichen Erkenntniss ist enthalten zunächst, dass der, dem sie eigen ist, alles Schöne, dem er begegnet, in die Einheit der Idee aufnimmt, es nach der Idee versteht und würdigt, und von der andern Seite als Künstler alles individuelle Schöne in der innigen Anschauung der Idee des Schönen kunstreich gestaltet. Wenn aber diese vereinte Wissenschaft als ein Ganzes gestaltet wird, so ist sie die Philosophie der Kunstgeschichte, oder die philosophische Kunstgeschichte, welche ein wesentlicher Theil ist der ganzen Philosophie der Geschichte. Der geschichtliche Theil nun der Wissenschaft vom Schönen und von der schönen Kunst ist bis jetzt reichhaltiger ausgebildet als der rein philosophische, und eben deshalb ist auch der dritte Theil der Kunstwissenschaft, die Philosophie der Kunstgeschichte, erst seit den letzten Menschenaltern unter uns im Werden.

Es ist zuletzt erklärt worden, dass die ganze Kunstwissenschaft in drei Hauptheilen bestehe, der Philosophie der Kunst, der Kunstgeschichte und der Philosophie der Kunstgeschichte. Auch ist bemerkt worden, dass die Geschichte der Kunst den beiden übrigen Theilen der Kunstwissenschaft vorausgeeilt ist. Diese Erscheinung ist schon daraus zu erklären, dass die urschöpferische Kraft des Genies und die ausbildende Kraft des Talentes lange vor Vollendung der wissenschaftlichen Erkenntniss des Schönen und der Kunst vollendet schöne Kunstwerke aufstellt, Kunstwerke, die nach Jahrtausenden noch bewundert werden und dann erst im Lichte der Wissenschaft ganz verstanden, durchdrungen und begriffen werden können. Sowie die Natur nicht auf den begreifenden Geist wartet, bevor sie freithätig die Schönheit in ihrem Leben entfaltet, so wartet auch der Genius nicht für die Erzeugung seiner unsterblichen Werke die Zeit ab, wo der Philosoph seine Wissenschaft soweit ausgebildet hat, um auch die Idee und das Ideal des Schönen und des schönen Kunstwerks wissenschaftlich zu erkennen. Wenn aber gleich die Philosophie der Kunst und die Philosophie der Kunstgeschichte noch im anfangenden Werden sind, so kann doch daraus die Folgerung nicht gezogen werden, dass Philosophie des Schönen und der schönen Kunst unmöglich sei. Dass eine geschichtliche wissenschaftliche Erkenntniss unseres Gegenstandes möglich ist, wird all- Zweite Vorlesung.

gemein zugestanden, obschon auch die Kunstgeschichte keineswegs bereits gleichförmig ausgebildet, geschweige vollendet ist. Ob aber eine Philosophie der Kunst möglich sei, das wird von Vielen bezweifelt, von vielen Andern verneint und nur von einigen Wenigen bejaht. So hält Plato die philosophische Erkenntniss des Schönen für möglich, und es finden sich bei ihm auch Anfänge der Philosophie des Schönen, ebenso Plotinos; in neuerer Zeit Kant, Schelling, Hegel, J. J. Wagner, Ast und mehrere Andere. Welche Behauptung die wahre sei, das können uns nur unsere eignen Untersuchungen hierüber lehren.

Indessen einige vorläufige Bemerkungen hierüber werden von Nutzen sein. Diejenigen, welche die Möglichkeit einer strengwissenschaftlichen Philosophie der Kunst läugnen, gestehen gleichwohl so viel zu, dass der Künstler und ein Jeder, der ein schönes Kunstwerk erkennen und empfinden wolle, die ewige, absolute Idee des Schönen wenigstens ahnen müsse und von Begeisterung für sie durchdrungen sein. Diejenigen aber, welche Philosophie des Schönen und der schönen Kunst für möglich halten, oder auch schon für wirklich erklären, behaupten, die rein wissenschaftliche bestimmte Idee des Schönen und der schönen Kunst in klarer Erkenntniss zu haben; und diese Denker schliessen übrigens die Achtung der freien göttlichen Erzeugnisse der Künstler nicht aus; sie achten ebenfalls auch die blosse Ahnung der Idee der Schönheit und wissen es sehr gut, dass das wirklich erscheinende Schöne ohne Ende ihnen Aufgaben immer tieferer philosophischer Forschung darbietet.

Freilich sind wider die Philosophie des Schönen und der schönen Kunst eine Menge von grundlosen Vorurtheilen in Umlauf, welche meistentheils die allgemeinen Vorurtheile sind, die in dieser Zeit überhaupt wider die Philosophie herrschen. Nur einige dieser Vorurtheile will ich hier erwähnen. Man sagt: Das Schöne und die schöne Kunst sind lauteres Leben, ein unendlicher Reichthum der Gestaltung von unerschöpflicher Tiefe, Frische und Fülle. Dagegen die philosophische Erkenntniss davon ist eine Sammlung todter, allgemeiner, abstracter, unbestimmter Begriffe, womit weder der Künstler, noch der Kunstfreund etwas anfangen kann. Dagegen antworte ich im Allgemeinen: So ist's nicht, dass die Philosophie in leeren, leblosen, blos abstracten Begriffen bestehe, vielmehr ist Philosophie die lebendigste Erkenntniss; denn sie ist Wissenschaft der unendlichen unbedingten Vernunftbegriffe, der Ideen, deren Einsicht das ganze vernünftige Leben bedingt und begründet. Die Ideen, welche die Philosophie erkennt, werden dann durch die Phantasie zu lebendigen Urbildern ausgestaltet, zu Idealen, und nach diesen in der Idee gestalteten Idealen

soll und kann alles Individuelle des Lebens gestaltet werden. Ja, die ganze Arbeit der Geschichte aller lebenden Wesen ist nur das göttliche Bestreben, Ideale in der Zeit zu verwirklichen. Daraus ist offenbar, dass die Philosophie auch die Idee des ganzen Lebens erkennt, mithin ebenfalls die Idee der Schönheit und der ihr gewidmeten Kunst, weil die Schönheit selbst eine unbedingte Idee, ein unbedingt giltiges Ideal ist. Die Ideen ferner, welche die Philosophie erkennt, werden nicht aus allerlei zerstreuten Erfahrungen zusammengelesen, sondern sie werden an ihnen selbst erkannt in der einen höchsten Idee, der Idee Gottes. Die Schönheit und jedes schöne Kunstwerk haben eben deshalb unbedingten (absoluten) Werth, Würde, weil sie die Darstellung einer ewigen, Idee sind, die Verwirklichung des göttlichen Ideales in der Zeit. Also eröffnet auch die philosophische Erkenntniss jedes Gegenstandes zunächst das Verständniss und die Einsicht in seine lebendige Erscheinung; Erkenntniss der Ideen und der Ideale weckt und belebt die göttliche Gabe des Genies und des Talents und giebt ihnen die echte göttliche Richtung. Die philosophische Erkenntniss ist die Grundlage jeder echten Begeisterung, welche rein und vollendet nur das Göttliche erstrebt, und wer die Idee und das Ideal des Schönen und der schönen Kunst geschaut hat, in dessen Geist wird auch der Trieb belebt, alles in der Natur, im Geiste und in der Menschheit wirkliche Schöne anzuschauen, zu empfinden und mit Freiheit nachzubilden. Der philosophisch gebildete Geist hat dann erst das rechte Auge gewonnen für das göttliche Schöne im wirklichen Leben, in Natur und in Kunst, dass er es rein erblicke, rein und begierdelos empfinde. Philosophische Erkenntniss der Idee und des Ideales des Schönen und der schönen Kunst erfüllt um so mehr Geist und Gemüth mit Verehrung und mit Liebe für den göttlichen Genius in der Kunst; der Philosoph ist der innigste Freund des schönen Künstlers. Dabei weiss es aber Niemand gründlicher als eben der Kunstphilosoph, dass ohne Genie und Talent keine schöne Kunst, kein schönes Kunstwerk entstehen kann, dass auch keine philosophische Erkenntniss den Mangel an Genie und Talent jemals zu ersetzen vermag. Aber er weiss es auch, dass Philosophie des Schönen und der Kunst eine wesentliche, unentbehrliche Grundlage ist der Vollendung des Schönen, der schönen Kunst des Menschen und der Menschheit.

Das Verhältniss der Kunstwissenschaft, besonders der Kunstphilosophie zu der Kunst selbst und zu dem Künstler erhellt noch deutlicher, wenn wir untersuchen, welches die Bedingungen der Kunst sind.

Die erste Bedingung ist die Gabe der Natur, oder vielmehr die göttliche Gabe des Genies und des Talents. Soll aber der Künstler sich entwickeln, so ist ihm Kunstwissenschaft

erforderlich, Verständniss des innersten Wesentlichen seiner Kunst und die Wissenschaft der technischen Gesetze, und hierzu muss gesetzmässige Uebung, unermüdeter Kunstfleiss sich gesellen; dies beides vereint macht erst den vollendeten Künstler.

Diese Bedingungen der Kunst zeigen sich ganz allgemein bei jeder Kunst. Auch zur Vollendung der Tugend scheinen natürliche Anlagen, angeborner Charakter erforderlich. Aber dies zeigt sich vorzüglich in den höheren nützlichen Künsten, und am meisten in der schönen Kunst. Das Genie und das Talent erscheinen, da sie auf eine uns unbegreifliche Weise da sind und wirken und durch Freiheit nicht erworben werden, als unbedingte Bewunderung erregende Eigenschaften, als Verehrung gebietend, als die liebwürdigsten Gaben der Gottheit. Aber Genie und Talent muss geweckt und gebildet werden, zuerst also durch Erkenntniss der Idee, durch Beschauung schöner Kunstwerke und durch methodischen Kunstfleiss. Hierzu aber ist Kunstwissenschaft unentbehrlich.

Dieses Verhältniss der Wissenschaft zu der Kunst kann auch erläutert werden durch das Verhältniss der Naturphilosophie zu der empirischen Naturwissenschaft und zu der Naturkunst; zum Beispiel durch die Heilkunst, welche zugleich nützlich ist und schön. Nur wer Naturphilosophie und empirische Naturwissenschaft harmonisch vereinigt, der wird der vollendete Heilkünstler werden und das Höchste in seiner Kunst erlangen, vorausgesetzt, dass er auch Genie und Talent zu dieser Kunst habe und reine Begeisterung.

Die grössten Denker und die ausgezeichnetsten Künstler haben die Wesenheit philosophischer Erkenntniss des Schönen und der Kunst anerkannt. Die tiefsinnigsten Philosophen waren und sind noch die besten Kunstkenner und die innigsten, feurigsten Verehrer und Förderer der schönen Kunst. So Sokrates, Plato, Leibnitz, Kant, Schelling und Andere.

Von der andern Seite haben die ausgezeichnetsten und vollendetsten Künstler nach der reinen Kunstwissenschaft gestrebt, sie hochgeachtet und selbst Versuche davon ausgearbeitet. So Raphael, Michel Angelo, Leonardi da Vinci, dessen berühmtes Malerbuch in philosophischem Geiste verfasst ist; besonders aber philosophische Dichter und Künstler, so Goethe, Schiller, J. P. Richter, Tieck und die Brüder Friedrich und August Wilhelm Schlegel. Alle diese genannten Männer haben sich bleibende Verdienste um die Kunstphilosophie erworben.

Fassen wir das Ergebniss dieser Betrachtungen zusammen, so hat sich der Begriff dieser Wissenschaft so bestimmt: die Philosophie des Schönen und der schönen Kunst, im Gegensatze mit der geschichtlichen Wissenschaft davon, aber bestimmt und

fähig, mit dieser in die Philosophie der Kunstgeschichte verbunden zu werden.

Ehe wir weiter gehen, noch Bemerkungen über die verschiedenen Namen, die unserer Wissenschaft beigelegt worden sind. Zuerst nennt man sie Aesthetik, *αἰσϑητικὴ τέχνη ἢ ἐπιστήμη*, von *αἴσϑησις* Empfindung, *αἰσϑάνομαι* ich empfinde. Dies Wort bezeichnet ursprünglich die leiblich sinnliche Empfindung und Wahrnehmung des Gesichts und Gehörs; aber bei späteren griechischen Schriftstellern heisst *αἴσϑησις* Wahrnehmung überhaupt, sowohl im Erkennen als im Empfinden, so dass das Wort die äusserlich sinnliche Empfindung und auch die Wahrnehmung der Phantasiegebilde umfasst. Zur Benennung unserer Wissenschaft hat zuerst Baumgarten dieses Wort angewandt, ein Philosoph der Wolff'schen Schule, der Erste, der unsere Wissenschaft in neuerer Zeit selbständig aufgestellt hat in dem ausführlichen Werke: Aesthetica, 2 Bände 1750—58.

Kant braucht das Wort ästhetisch und Aesthetik in einer doppelten Bedeutung. Einmal versteht er darunter die Lehre von der Sinnlichkeit und der sinnlichen Erkenntniss, die er unter diesem Titel in der Kritik der reinen Vernunft abhandelt. Dann nimmt er aber auch dieses Wort in Baumgartens Sinne und unterscheidet die ästhetische Urtheilskraft, als die Urtheilskraft über das Schöne und Erhabene, von der blos teleologischen Urtheilskraft über die Zweckmässigkeit der Dinge. In seiner Kritik der Urtheilskraft, deren einer Theil die Aesthetik enthält, erklärt er die ästhetische Urtheilskraft so: „Sie ist Geschmack, das ist Vermögen, die formale Zweckmässigkeit durch das Gefühl der Lust oder Unlust zu beurtheilen.“ Daher nennt er auch bestimmter die Urtheile über das Schöne und Erhabene rein ästhetische Urtheile im Gegensatz der empirisch ästhetischen Urtheile über Gegenstände der leiblichen Sinnlichkeit. Fragen wir nun, ob diese Benennung unserer Wissenschaft angemessen sei, so zeigt sich, dass sie nur einen wesentlichen Theil unserer Wissenschaft benennt, die Lehre von der Wahrnehmung, das ist von der Erkenntniss und der Empfindung des Schönen. Also wird damit nur der subjective Theil der Wissenschaft vom Schönen und der schönen Kunst benannt, und auch dieser nicht ganz; denn das Schöne wird ja nicht nur erkannt und empfunden, es wird auch erstrebt, gewollt, vollbracht, und da die oberste Aufgabe der Wissenschaf vom Schönen ist, zu erkennen, was das Schöne an ihm selbst ist, also objective Erkenntniss davon zu Stande zu bringen, so wird gerade der Haupttheil unserer Wissenschaft mit diesem Worte nicht bezeichnet. Will man sich doch dieses Wortes ferner bedienen, so sollte man es wenigstens bestimmter ma-

chen und dafür: „Kalliästhetik“ sagen, wie auch einige Schriftsteller angenommen haben.

Eine zweite Benennung unserer Wissenschaft ist Geschmackslehre, oder die Lehre vom guten Geschmack, würdiger wird dafür gesagt: Schönsinnlehre, oder die Wissenschaft vom Schönheitsinn oder Schönsinn. Des Wortes Schönheitsinn bedient sich in dieser Hinsicht J. P. Richter, des Wortes Schönsinn mehrere Denker und Dichter. Was aber die Benennung: Geschmack betrifft, so ist sie von einem der untersten Sinne hergenommen, welcher eine blos subjective, und zwar selbstische Beziehung der äusseren Naturdinge zu dem menschlichen Leibe bezeichnet. Indess ist dieses Wort so vergeistigt, wie das Wort: Gefühl. Obgleich Gefühl ursprünglich nur das Getast bezeichnet, so redet man doch vergeistigend auch vom Gefühl des Wahren, Guten und Schönen. Uebrigens rührt diese Benennung nicht von den Deutschen her, sondern von den Franzosen; denn man hat das Wort goût in Geschmack übersetzt. Bestimmter müsste man doch sagen: Schöngeschmack, Schönheitgeschmack; denn man anerkennt ja auch einen Geschmack für das Gute, Gerechte u. s. f. Treffend sagt in dieser Hinsicht Baggesen in einem Epigramm:

Schönsinn nannt' ich den geistigen Sinn, und dem sinnlichen Pöbel
Blieb ausschliesslich der Thiere Geschmack.

Daher kommt es, dass diese Benennung jetzt viel seltener gehört wird als vor wenig Jahren, dass man es empfindet, dass diese Bezeichnung der Selbstwürde des Schönen nicht angemessen ist.

Eine dritte Benennung ist: Theorie der schönen Künste und der schönen Wissenschaften, théorie des beaux arts et des belles lettres. Unter den schönen Wissenschaften (belles lettres, literae elegantiores) versteht man eigentlich gewisse schöne Künste, die schöne Literatur, kurz diejenigen schönen Künste, deren Werke durch Schriften fortgepflanzt werden. Was aber die Wissenschaften an sich betrifft, so sind diese selbst alle schön, aber Schönheit ist nicht die erstwesentliche Eigenschaft der Wissenschaft, sondern Wahrheit. Deshalb ist der Beisatz: „und der schönen Wissenschaften“ ganz müssig, und es genügt zu sagen: Theorie der schönen Künste, oder noch besser: der schönen Kunst, weil alle einzelne schöne Künste nur organische Theile sind der einen schönen Kunst.

Dritte Vorlesung. Diese einleitenden Betrachtungen zeigen uns zugleich den ganzen Plan unserer wissenschaftlichen Arbeit. Denn da die Theorie der schönen Künste Erkenntniss des Schönen

voraussetzt, so muss der erste Haupttheil unserer Wissenschaft eben die Theorie des Schönen enthalten. Und da es bei der Erkenntniss jedes Gegenstandes zuerst darauf ankommt, dass er als ganzer erfasst, nach seiner ganzen Wesenheit erkannt werde, so muss der erste Theil der Lehre vom Schönen das Schöne im Allgemeinen betrachten, das ist, die Idee und das Ideal des Schönen entwickeln. Auf diesen allgemeinen Theil hat hernach noch der besondere Theil der Wissenschaft vom Schönen zu folgen, worin die besonderen Gattungen und Arten des Schönen betrachtet werden, jede für sich, und alle als ein organisches Ganzes.

Nachdem in dem ersten Haupttheile die Theorie des Schönen entwickelt sein wird, wird der zweite Haupttheil der Betrachtung der schönen Kunst gewidmet sein; und da auch hier wieder der Gegenstand zunächst als ganzer erfasst werden muss, so wird auch die Lehre von der schönen Kunst aus zwei Theilen zu bestehen haben. Der erste Theil, oder der allgemeine, betrachtet die Idee und das Ideal der schönen Kunst; der zweite dagegen, der besondere, entfaltet die Idee und das Ideal der schönen Kunst in die untergeordneten Ideen und Ideale aller einzelnen schönen Künste, und zwar wiederum jeder schönen Kunst für sich, und dann aller im Vereine mit allen, so dass dann alle besonderen schönen Künste als der Gliederbau gleichsam, der Organismus, der einen und ganzen schönen Kunst erkannt werden.

(Beginnen wir den ersten Haupttheil.)

Erster Haupttheil der Aesthetik
oder
der Wissenschaft vom Schönen.

Erster Theil.
Von der Idee und dem Ideale des Schönen überhaupt.

Erster Abschnitt.
Aufsuchung des unendlichen, absoluten Begriffs, d. h. der Idee des Schönen.

Da nun der Begriff jedes Gegenstandes das Allgemeine und Gemeinsamwesentliche befasst, so kommt es zuerst darauf an, dass wir das Allgemeine, Gemeinsamwesentliche an allen schönen Gegenständen aufsuchen.

In dieser Hinsicht findet der sich selbst Beobachtende Folgendes: wir legen die Schönheit dem schönen Gegenstande bei als innere, bleibende Eigenschaft, indem wir behaupten, dass diese Gegenstände an ihnen selbst schön sind und es bleiben, auch wenn wir sie nicht erkennen, nicht empfinden. Eine schöne Statue bleibt schön, auch wenn sie in die Tiefe des Meeres versenkt würde, ein schöner menschlicher Leib bliebe schön, und wenn Niemand die Schönheit dieses Naturgebildes empfände. Die schönen Gegenstände aber stehen zu uns in wesentlicher Beziehung, eben indem wir sie als schön empfinden und erkennen. Aber durch diese Beziehung werden sie nicht schön, sondern weil sie schön sind, deshalb kommen sie mit uns in diese Beziehung. Diese Beziehung des Schönen zu dem Menschen kann selbst wiederum schön sein. So wenn schön gesinnte Menschen als Freunde schön verbunden sind, so ist dieses Verhältniss der Freundschaft selbst eine Schönheit. Aber dann sind diese Beziehungen ebenfalls rein an ihnen selbst schön.

Wollen wir also den Begriff des Schönen finden, so ist offenbar, dass wir hauptsächlich auf die Beschaffenheit des schönen Gegenstandes selbst hinsehen müssen, um zu ent-

decken, worin an sich, objectiv, die Schönheit bestehe; oder mit andern Worten: wir haben zuhöchst den objectiven, sachlichen Begriff der Schönheit zu suchen; denn nur dadurch wird es ja auch möglich sein, zu verstehen, weshalb das Schöne, wenn es wahrgenommen wird, das Gemüth so innig und mächtig ergreift. Indess, da das Schöne, wenn es für uns schön sein soll, von uns muss wahrgenommen und empfunden werden, und da wir uns selbst am leichtesten beobachten können, so lassen Sie uns zuerst die Beziehung des Schönen zu uns selbst erkennen, beobachtend, was in unserem Geiste und Gemüthe vorgeht, wenn wir in lebendige Beziehung zu irgend einem Schönen kommen. Daraus wird sich freilich nur ein subjectiver Begriff des Schönen zunächst ergeben, der ebenfalls nur relativ ist, das heisst, in Beziehung zu uns selbst erkannt wird, nicht an sich selbst. Vielleicht aber, dass wir durch diese subjective Beobachtung eine Anleitung finden, den sachlichen Begriff des Schönen an ihm selbst aufzufinden.

Da wir nun als geistige Wesen uns zuoberst unterscheiden als erkennende und als empfindende Wesen, da der Mensch sich als Geist und als Gemüth findet, so haben wir die Beziehung des Schönen zum Menschen nach diesen beiden Gesichtspunkten zu betrachten: 1) in der Beziehung zu dem Erkenntnissvermögen, oder zu dem Geiste. 2) in der Beziehung zu dem Empfindungs- und Begehrungsvermögen, oder zu dem Gemüthe.

Wie bezieht sich also, fragen wir zuerst, das Schöne zu uns als vorstellenden, erkennenden Wesen?

Das Erste ist: es muss wahrgenommen werden, in Bestimmtheit angeschaut werden; und sowie der gebildete Geist ein Schönes wahrnimmt und anschaut, so wird er auf eine ihm unbegreifliche Weise davon ergriffen, es interessirt ihn, es zieht seine Aufmerksamkeit an, es fesselt diese, und es ruft in ihm eine rege Thätigkeit hervor, ein freies, reiches Spiel des Verstandes und der Einbildungskraft. Bei dieser geistigen Beschäftigung, zu der das Schöne uns hinreisst, findet durchaus kein äusserer, weiterer Zweck statt: diese Thätigkeit ist absichtslos, nicht einmal um der Erkenntniss der Wahrheit willen überlassen wir uns ihr. Da findet gar keine practische Beziehung auf das Leben statt, vielmehr vergisst der begeisterte Beschauende alle Verhältnisse seines Lebens während der Beschauung. Um ihrer selbst willen also überlässt sich der Geist dieser Thätigkeit und hat an ihr selbst sein Genüge. Daraus dürfen wir schliessen, dass das Schöne in seiner objectiven Beschaffenheit völlig gemäss ist der Wesenheit und den Gesetzen des menschlichen Geistes; vollkommen muss es damit übereinstimmen und gänzlich, weil der Geist bei dieser Thätigkeit keiner Anstrengung sich bewusst wird und darin

seine ganze Befriedigung hat. Also die subjectiven Gesetze des Verstandes und der Phantasie müssen auch die objectiven Gesetze der Schönheit selbst sein und mit diesen übereinstimmen. Und da zu der geistigen Erfassung jedes Gegenstandes eine eigenthümliche Ausbildung des geistigen Vermögens erfordert wird, so setzt freilich auch die Beschäftigung mit dem Schönen und jene freie Thätigkeit bei der Beschauung desselben einen ganz eigenthümlichen Sinn in dem Menschen voraus, als das eigenthümliche Vermögen und die Fähigkeit, das Schöne in seine innere Thätigkeit aufzunehmen, — den Schönheitsinn; denn, wessen Phantasie es nicht vermag, die Bestimmtheit der schönen Gestaltung nachzubilden, wessen Verstand noch ungebildet ist, um das Wesentliche der Schönheit im Ganzen und nach den Theilen denkend zu überschauen, in dem ist der Schönheitsinn noch nicht entwickelt, und nur unter der Bedingung, dass der menschliche Geist die dazu erforderliche Bildung habe, kann der Schönheitsinn in ihm erwachen.

Wenn wir nun die jetzt erklärte wesentliche Beziehung des Schönen zu dem erkennenden und anschauenden Geiste rein auffassen, so entspringt hieraus eine theilweise Definition des Schönen, die von mehreren Philosophen für die ganze Definition desselben gehalten worden ist: es ist mithin dasjenige schön, was Vernunft, Verstand und Phantasie als solche auf harmonische Weise in einem ihren Gesetzen gemässen Spiele der Thätigkeit beschäftigt und befriedigt. Diese wesentliche Beziehung des Schönen zu dem Geiste hat vorzüglich Kant in das Auge gefasst, er zuerst und mit kritischem Tiefsinn, und wenn gleich diese Definition keineswegs vollständig ist, nicht einmal subjectiv vollständig, so ist doch darin ein grundwesentliches Merkmal der Schönheit allerdings enthalten.

Beziehen wir nun ebenso das Schöne zu dem Gemüthe, zu dem Vermögen, zu empfinden und zu begehren. Zuförderst also zu dem Gefühlsvermögen. In dieser Hinsicht zeigt sich zuerst Folgendes. Das Schöne, indem es angeschaut wird, befriedigt nicht nur den denkenden und erkennenden Geist, sondern es erweckt auch ein Gefühl der geistigen Lust, des innigen Wohlgefallens, das Schöne gefällt; daher die gewöhnliche Erklärung des Schönen: Schön ist, was gefällt. Lassen Sie uns aber dieses Wohlgefallen am Schönen genauer betrachten. Es ist erstens rein geistig und rein gemüthlich, durchaus nicht leiblich sinnlich, folglich nicht mit dem Angenehmen für die äusseren Sinne zu verwechseln. Allerdings erscheint das Schöne auch am Sinnlichen, vermittelt durch die Sinne des Leibes, vornehmlich durch die geistigsten Sinne des Sehens und des Hörens. So erscheint das Gemälde in den vollendet bestimmten Umrissen und Farben, das musi-

kalisch Schöne in bestimmten Tönen. Es ist ferner wahr, dass die Elemente dieser sinnlichen Erscheinung des Schönen zugleich auch sinnlich angenehm sein können und sollen. So sind die schönen Farben eines Gemäldes, und noch mehr das Farbenspiel, das Colorit, allerdings auch dem Auge angenehm, und ein musikalisches Kunstwerk wird rein erfasst, wenn die Töne rein und physisch vollkommen sind, worin es erscheint, wenn diese Töne auch als solche das Ohr erfreuen. Aber der gebildete Selbstbeobachter wird diese sinnliche Freude an diesen Dingen ganz bestimmt unterscheiden von der höheren geistigen und gemüthlichen Freude, die ihm die darin erscheinende Schönheit gewährt.

[Wir haben zuletzt angefangen, das Verhältniss des Schönen Vierte Vorlesung.
zum Gemüth zu betrachten, und blieben stehen bei der Unterscheidung des Schönen von dem sinnlich Angenehmen. Dieser Unterschied ist zunächst noch weiter zu erklären.] Im Sprachgebrauche des gemeinen Lebens werden die Wörter: schön und angenehm ununterschieden, gleichbedeutend gebraucht. So sagt man zum Beispiel: ein schöner Ton, eine schöne Farbe, ein schöner Geschmack oder Geruch, statt in diesem Falle zu sagen: ein angenehmer Geruch, Geschmack u. s. f. Aber schon das deutsche Wort: schön, wenn es gleich vom Sinnlichen hergenommen ist, deutet auf das Uebersinnliche hin. „Schön“ kommt von scheinen, leuchten, glänzen; es deutet also darauf hin, dass das Schöne in lebendiger Bestimmtheit erscheine, an's Licht gebracht werde, erglänze. Das Licht ist die reinste, freieste Thätigkeit der Natur, mit der reinsten geistigen Thätigkeit des Erkennens vergleichbar; Licht ist Bedingniss des Lebens sowohl, als des sinnlichen Erkennens.

Das sinnlich Angenehme als solches erweckt sinnliche Lust, steht also in wesentlicher Beziehung zu dem individuellen sinnlichen Befinden des Menschen, zu seinen Bedürfnissen. Das Angenehme also ist Ausdruck einer selbstischen Beziehung auf Gesundheit und Bestehen des Leibes zunächst, nicht einer verwerflichen Beziehung, oder die der Achtung und Beachtung nicht werth wäre, immer aber doch einer Beziehung auf die individuelle Persönlichkeit. Nun ist gewiss, dass derselbe Gegenstand zugleich angenehm und schön sein kann; aber insofern wir seiner sinnlichen Anmuth geniessen, ist uns nicht seine Schönheit gegenwärtig, sondern blos seine positive Beziehung zu den Trieben und Bedürfnissen unserer Sinnlichkeit. Dennoch sollte das Wort: schön von dem blos Angenehmen als solchem nie gebraucht werden; man sollte zum Beispiel nicht von schönen Speisen und Getränken reden, sondern von angenehmen und gesunden. Daher ist es ein Grundzug der höheren Bildung, dass man die Em-

pfindung des Schönen von der Empfindung des blos sinnlich Angenehmen unterscheidet. Freilich das ungebildete Gemüth verwechselt und verwirrt beides: es sucht Musik auf blos als einen angenehmen Ohrenschmaus, besucht das Lustspiel zur Erschütterung des Zwerchfelles und verwechselt auch die reine und heilige Schönheit des menschlichen Leibes mit dem sinnlich Reizenden desselben. Selbst tiefere Denker sind in diese Verwechslung verfallen, z. B. Spinoza, indem er in seiner Ethik auf pag. 74 sagt: „Wenn die Bewegung, welche die Nerven von den durch's Auge vorgestellten Dingen empfangen, der Gesundheit zuträglich ist, so wird der Gegenstand, von dem diese Bewegungen verursacht werden, schön genannt.“ Hier ist das Schöne mit dem Gesunden und Angenehmen verwechselt.

Betrachten wir nun im Gegensatz der Lust, welche das Angenehme erweckt, jene Lust, welche das Schöne hervorruft, so finden wir an der letztern gar keine persönliche, individuelle Beziehung auf das Befinden des empfindenden Individuums. Im reinen wohlgefälligen Anschauen vergisst vielmehr der Mensch seine Persönlichkeit, es kommt ihm dabei auf seine Persönlichkeit gar nicht an; nicht nur von aller selbstischen Beziehung des Schönen auf das Wohlbefinden des Leibes ist das Wohlgefallen am Schönen rein und frei, sondern auch von aller geistigen individuellen, egoistischen Beziehung des empfindenden Subjectes. Daher kann mit Fug gesagt werden: das Schöne erweckt uninteressirtes, von allen persönlichen Hinsichten reines und freies Wohlgefallen, es gefällt rein als solches, rein durch seine Schönheit; es gewährt dem Gemüthe reine und volle Befriedigung, welche, eben weil sie von aller Persönlichkeit rein ist, von dem, der sie empfindet, eine göttliche und selige Befriedigung genannt wird.

Dies ist die Grundbeziehung des Schönen auf das Gemüth, sofern es das Vermögen des Empfindens oder des Gefühles ist. Aber das Gemüth ist auch Vermögen der Neigung und Vermögen des Begehrens. Untersuchen wir also, wie sich das Schöne in diesen beiden Hinsichten auf das menschliche Gemüth bezieht.

Da das Schöne uns in reine, uninteressirte Lust versetzt, so neigt sich dann auch unser ganzes Gemüth ihm zu, und wir begehren es auf reine Art in doppelter Beziehung. Erstlich sind wir bestrebt, zu dem Schönen zu gelangen, es uns gegenwärtig zu machen, es um uns und in uns zu haben, mit dem Schönen vereint zu sein und zu leben. Nennen wir nun den Trieb und die Neigung, mit etwas Wesentlichem vereint zu sein: Liebe, so dürfen wir sagen, dass die Schönheit Liebe erweckt, dass das Schöne ein Liebwürdiges ist.

Dadurch aber wird keineswegs behauptet, dass nur allein das Schöne die ganze Liebwürdigkeit sei, dass das Schöne mit Ausschluss alles andern Guten allein geliebt werde und geliebt werden solle; nur das wird behauptet, und das wird jeder Gebildete in sich bewährt finden, dass die Schönheit ein Grundzug der reinen Liebwürdigkeit ist. Mit dieser Liebe zum Schönen, in der reinen und ganzen Neigung zu ihm, erwacht dann im kunstsinnigen Menschen auch der Trieb, Schönes zu gestalten, zu bilden. Diesen Trieb finden wir schon an jedem Kinde, welches unwillkürlich das Schöne, was es umgiebt, nachzuahmen strebt, ganz besonders das Schöne der Musik, einfache Melodien.

In beiden jetzt erklärten Hinsichten ist die Neigung zum Schönen rein von aller Persönlichkeit, lediglich dem Schönen als solchem zugewandt. Daraus folgt, dass das Schöne nicht um eines Andern willen, mithin nicht als ein Nützliches, geliebt und begehrt wird, denn nützlich ist das, was und in sofern es seinen Werth an einem Anderen, für ein Anderes hat. Es wird also das Schöne als ein an sich selbst Gutes geliebt und gebildet. Hiermit wird aber keineswegs gesagt, dass nicht das Schöne auch nützlich sein könne und solle, auch nicht, dass nicht zugleich das Nützliche schön sein könne und solle.

Nennen wir nun die Beziehung des Angenehmen auf das Begehrungsvermögen Reiz, so kann dasselbe, was schön ist, wohl zugleich auch reizend sein, aber sofern es uns reizt, das ist, sofern es unsere sinnliche selbstische Neigung aufregt, haben wir nicht die reine unselbstische Neigung und Liebe zum Schönen; uns bewegt dann die Neigung zu uns selbst, für uns selbst. Die Liebe also zu der Schönheit ist begierdelos, das Reizende aber erweckt sinnliches Verlangen. Sowie daher der Gebildete das Schöne vom Angenehmen unterscheidet, so unterscheidet er es auch von dem Reizenden.

Was insonderheit den Kunsttrieb betrifft, das Schöne zu bilden, so findet sich darin der Mensch ebenfalls nicht getrieben um sein selbst willen. Der begeisterte Künstler vergisst sich über und in seinem Werke. Es genügt ihm, das Schöne gestaltet in seinem Geiste und unter seinen Händen hervorgehen zu sehen. Nicht um sich selbst persönlich zu verherrlichen, erstrebt er sein schönes Kunstwerk, sondern rein und allein, damit das Schöne wirklich werde. Da also auch der Kunsttrieb, das Schöne zu bilden, von aller persönlichen Selbstheit, von allem Eigennutz rein ist, so ist die Neigung und der Trieb des rechten Künstlers rein gut und verdient deshalb göttlich und heilig genannt zu werden. Denn der Künstler sucht sich nicht selbst, sondern

das an sich selbstwürdige, göttliche Schöne als ein Rein-Gutes, und eben deshalb ist die reine Neigung und Liebe zum Schönen mit Fug göttlich und heilig genannt worden.

Da nun das Schöne das Gemüth mit einem uninteressirten Wohlgefallen und mit einer uninteressirten Neigung erfüllt und in ihm den reinen Trieb, das Schöne zu bilden, belebt, so folgt hieraus wiederum dies: dass das Schöne als solches der Natur und dem Gesetze des menschlichen Gemüthes völlig angemessen sein, mit ihm gänzlich übereinstimmen müsse, sowohl in Ansehung des Gesetzes der Empfindung, als auch in Ansehung des Gesetzes der Neigung und des Triebes. Fände diese gänzliche Angemessenheit des Schönen an das menschliche Gemüth nicht statt, so würde es nicht reine Lust und Befriedigung hervorbringen können; denn Lust überhaupt ist allemal ein Ausdruck dafür, dass das Spiel der Lebensthätigkeiten in Geist und Gemüth und des Leibes, der Natur und dem Gesetze des Menschen gemäss bestimmt ist.

Hierbei noch eine Bemerkung über den Sprachgebrauch. Wir dürfen, recht versanden, wohl sagen, dass das Schöne in uns Lust erweckt, dass wir Lust am Schönen haben; aber nicht völlig edel ist es, zu sagen, dass das Schöne belustigt, Belustigung gewährt, wie mehrere Aesthetiker sich ausdrücken, zum Beispiel durchgängig Krug. Auch dürfen wir wohl sagen, dass wir das Schöne geniessen, das heisst, dass wir es zu unserer geistigen und gemüthlichen Genesung und Befriedigung empfinden und in uns aufnehmen. Nur darf dann der reine Genuss des Schönen, der reine Kunstgenuss nicht mit irgend einem sinnlichen Genuss des Angenehmen und Reizenden verwechselt werden, womit indess gar nicht gesagt wird, dass nicht auch der sinnliche Genuss für den Menschen von Werth und seiner Achtung würdig sei, versteht sich, dass der sinnliche Genuss im Einklang mit der göttlichen Natur des Menschen stehen muss, wenn der Mensch sich desselben nicht schämen soll.

Fassen wir nun die doppelte Beziehung des Schönen zum Gemüthe zusammen, so erlangen wir eine zweite Definition des Schönen: Schön ist, was das Gemüth mit einem uninteressirten Wohlgefallen und mit einer uninteressirten Neigung erfüllt.

Nehmen wir ferner die beiden soeben entwickelten Grundbeziehungen des Schönen zu Geist und Gemüth in einen Gedanken zusammen, so ergiebt sich folgende in dieser Hinsicht vollständige subjective Definition des Schönen: Schön ist, was Vernunft, Verstand und Phantasie in einem ihren Gesetzen gemässen Spiele der Thätigkeit befriedigend beschäftigt und das Gemüth mit einem

uninteressirten Wohlgefallen und einer uninteressirten Neigung erfüllt.

Freilich ist auch diese Erklärung der Schönheit lediglich subjectiv, weil sie nur eine Beziehung des Schönen zu dem es wahrnehmenden Menschen ausspricht; was das Schöne aber an ihm selbst ist, wodurch es diese Wirkungen hervorbringt, davon schweigt diese Erklärung gänzlich. Da es nun zuerst vielmehr darauf ankommt, das Schöne an sich selbst zu erkennen, den objectiven Begriff des Schönen zu finden, so hat diese Definition nur einen sehr untergeordneten Werth. Aber sie enthält Wahrheit, sie spricht wirklich die wesentliche Beziehung des Schönen zu Geist und Gemüth aus, und wenn dadurch auch die sachliche Erkenntniss des Schönen nicht gewonnen worden ist, sie reinigt doch diese Einsicht Geist und Gemüth von falschen und niedrigen Ansichten in Ansehung des Schönen und der Kunst. Auch ist offenbar, dass durch diese Einsicht eine wesentliche Untersuchung der Aesthetik angekündigt ist, die Untersuchung, woher es denn komme, dass das Schöne in Verbindung mit Geist und Gemüth die von uns jetzt beobachteten Wirkungen thue. Daher war es ein wesentliches Verdienst von Kant, dass er zu einer Zeit, wo an diese subjective Bestimmung des Schönen nicht gedacht wurde, diese Beziehung in ihrer ganzen Reinheit und Schärfe aufstellte.

Nachdem wir nun den Begriff des Schönen subjectiv bestimmt haben, haben wir diesen Begriff nun auch objectiv zu bestimmen, indem wir die Frage zu beantworten suchen: Was ist das Schöne an sich? Um diese Frage zu beantworten, wollen wir auf die einzelnen Eigenschaften hinmerken, von denen wir behaupten, dass sie sich an allem und jedem Schönen finden müssen, wenn es anders vollkommen schön sein soll, wenn an seiner Schönheit nichts fehlen soll. Die erste Eigenschaft, die an jedem Schönen selbst gefunden wird, ist die Einheit. So z. B. der menschliche Leib, welcher als Naturgebilde schon die reichste, mannigfaltigste Schönheit an sich enthält, ist eine wahre Einheit. Ohne Einheit ist die Bildung und Gestaltung seiner Glieder unmöglich. Ebenso muss ein Tonstück, um schön zu sein, bei allem Reichthum der Mannigfalt zuerst Einheit haben. Diese Einheit nun ist eine doppelte: Einheit der Art nach und Einheit der Zahl nach. Fünfte Vorlesung.

Betrachten wir also zuerst die Einheit der Art nach, wonach das Schöne eine Wesenheit ist, ein bestimmtes Wesen ist, oder mit andern Worten: wonach das Schöne gleichartig, homogen in sich ist. Diese Einheit der Wesenheit muss an allem Schönen durchgängig sein, an allem er-

kennbar sein, was es Mannigfaltiges in sich ist. So der menschliche Charakter muss bei aller Mannigfalt Einheit haben, dieselbe unwandelbare Gesinnung muss alle seine bestimmten Willensentschlüsse und Handlungen durchdringen, muss an ihnen allen erkennbar sein, wo nicht — so wird Charakterlosigkeit erkannt. Ebenso z. B. ein Tonkunstwerk muss die Einheit seiner Wesenheit an allen seinen innern Eigenschaften darstellen: Einheit des Zeitmasses, der Tonart, des Dur oder Moll dieser Tonart, und diese Einheit der Empfindung, die hierin sich erweist, muss durch das ganze Tonstück wohlgehalten hindurchgehen und durch das Geringste nicht verneint oder verletzt werden.

Dasselbe wird erläutert durch die entgegengesetzte Schönheit des männlichen und des weiblichen Leibes. Der eigenthümliche Charakter, die Einheit der Wesenheit des Mannes muss sich in Ansehung des Leibes an den Gestaltungen aller Glieder zeigen, und ebenso die eigenthümliche Wesenheit des weiblichen Leibes, so dass die kleinsten Theile, die untergeordnetsten Glieder noch von dieser Einheit der Wesenheit zeugen, so dass der weibliche Arm, die weibliche Hand, der weibliche Finger, ja sogar der Nagel an jedem Finger noch das Eigenthümliche der Weiblichkeit in ungetheilter Einheit darstellt. Ein Kunstkenner, wenn er auch nur ein Fingerglied einer weiblichen Statue, die schön ist, findet, wird sogleich erkennen, dass dieser Theil dem Ganzen des weiblichen Leibes gehört. Ja sogar der Anatom, dessen Blick nicht auf die Schönheit gerichtet ist, erkennt an jedem, ja an dem kleinsten Knochen noch, ob es ein männlicher oder weiblicher Knochen ist. So durchdringt die Einheit der Wesenheit des männlichen und des weiblichen Charakters das geringste Glied des organischen Ganzen des Leibes. Ebenso ist es in Ansehung der Bewegung, der Geberdung und Sprache. In allen diesen Aeusserungen des Lebens zeigt sich die Einheit dieses entgegengesetzten Charakters.

Dieses erste Grunderforderniss jeder Schönheit, die Einheit der Wesenheit, zeigt sich zugleich als Stetigkeit, Continuität, des Gleichartigen. So in einem Musikstücke, welches den Grundcharakter der Einheit hat, muss alles Einzelne, was auf einander folgt, stetig in der Einheit des Tonstückes entfaltet sein, ununterbrochen, lückenlos, gleichartig. Ausserdem würde seine Einheit zerrissen und die ganze höchste Wirkung des Tonstückes unmöglich gemacht.

Die Einheit nun der Wesenheit ist zugleich Einheit der Zahl nach, dass ein jedes Kunstwerk ursprünglich eins, nicht aber die Zweiheit oder Vielheit ist. So erscheinen uns alle Gegenstände in ihrer Schönheit auch der Zahl nach eins. Den einzelnen Leib, den Geist, den Menschen, die ganze

Natur fassen wir in dem Gedanken ihrer Einmaligkeit zusammen. So die Vernunft, die Menschheit, ja Gott können wir nicht anders ahnend erfassen, denn als ein Wesen auch der Zahl nach. Daher ist die allgemeine Forderung an ein jedes Kunstwerk wohlbegründet, dass es als schönes Kunstwerk von der Zahleinheit ausgehe.

Dagegen aber scheint doch zu zeugen, dass gar viele Kunstwerke bei dem ersten Anblicke als eine Vielheit erscheinen. Denken wir z. B. eine Gruppe mehrerer Statuen, die ein Kunstwerk ausmachen, z. B. die tragische Gruppe des Laokoon mit seinen zwei Söhnen, oder der Niobe mit ihren Kindern; oder denken wir uns harmonische Gruppen der bildenden Kunst, der Grazien, der Musen, so scheint ja hier die Vielheit das Erste zu sein, und nicht die Einheit. Aber bei solchen Gruppen ist der Gedanke der höheren Persönlichkeit die Einheit. Vater und Kinder oder Mutter und Kinder sind eine höhere Person, in Liebe der Familie verbunden. Die verschiedenen Einzelbilder der Grazien und der Musen beziehen sich auf die eine untheilbare Idee der Grazie, der Musen und können auch nur von dem, der diese Idee schaut, in ihrer Grundeinheit erkannt und empfunden werden.

Oder denken wir uns ein Schauspiel, ein Drama, so erscheinen in ihm meistentheils mehrere Personen, also, wie es scheint, ist an seiner Schönheit zuerst die Vielheit ausgedrückt. Dennoch aber ist vielmehr die Grundeinheit des Dramas in der Einheit einer bestimmten Begebenheit oder Handlung enthalten, und ohne diese Einheit kann es nicht schön sein. Alle die einzelnen Personen des Dramas beziehen sich entweder wesentlich auf eine Hauptperson, oder sie sind vereint in einer höheren Idee. So wenn die Idee einer Familie dramatisch dargestellt sein sollte, oder die Idee des Verhältnisses des Königs zu seinem Volke; kurz, auch das dramatische Kunstwerk ist zuerst durch seine Einheit schön.

Ebenso z. B. jedes Tonkunstwerk; ist es einstimmig, so folgt eine Reihe von Tönen in bestimmt gemessenen Reihen von Zeittheilen aufeinander, es scheint also seine Schönheit in der Vielheit zuerst zu sein. Vielmehr aber liegt dieser Vielheit die Einheit des Gemüthes zum Grunde, indem jedes schöne Tonstück einen bestimmten Zustand des Gemüthes zu schildern hat, eine bestimmte Gemüthstimmung, eine bestimmte Regung des Gemüthes. Und dasselbe gilt von der vielstimmigen Musik, wo alle Stimmen in allen Hinsichten zusammenstimmen müssen in die unzertrennte Einheit desjenigen Gemüthszustandes, welchen dies Tonstück durch die Mannigfalt seiner Stimmen darstellt.

Jedes Schöne also ist zuerst schön durch seine doppelte Einheit, die Einheit der Wesenheit und die Einheit der Zahl.

Da nun aber das Kunstwerk ein endliches ist, so kann es sein, dass die Einheit irgend eines Schönen ein Glied ist einer Vielheit, welche Vielheit in einer höhern Einheit ist. Diese Behauptung streitet gar nicht mit der soeben entwickelten, sondern bestätigt sie nur in höherer Beziehung.

Denken wir z. B. ein grosses Musikstück, eine Symphonie, so sind die einzelnen Theilsätze davon nur dann schön, wenn ein jeder Einheit in sich hat. Gleichwohl aber sind sie auch zugleich bestimmt durch die höhere Einheit des Ganzen. Ebenso die Glieder des menschlichen Leibes; jedes von ihnen hat seine eigene Schönheit, es ist eine organische Einheit für sich. Gleichwohl aber ist ein jedes bestimmt in und durch die höhere Einheit des ganzen Leibes, so dass dem Ganzen nun eine zusammengesetzte Schönheit zukommt, die da besteht in der Einheit des Ganzen und in den untergeordneten Einheiten eines jeden seiner wesentlichen Theile.

Oder denken wir zur Erläuterung ein einzelnes schönes Kind, oder einen einzelnen schönen Mann, oder ein schönes Weib, so bedarf ein Jedes von diesen einzelnen Schönen zu seiner Schönheit keiner höheren Schönheit. Gleichwohl aber vereinen sich diese schönen Wesen in eine höhere schöne Persönlichkeit, wenn sie als Glieder einer schönen Familie erscheinen, oder als Glieder einer schönen tanzenden Gruppe oder auch als Glieder einer plastischen Gruppe. So ist diese vereinte Schönheit von Kind und Mann und Weib in einem bestimmten Kunstgebilde ausgebildet in den Gemälden, die man Familienstücke nennt.

So denken wir uns alle einzelnen schönen Gegenstände der Natur in der Einheit der ganzen Naturschönheit, alles Schöne des Geistes in der Einheit der Schönheit des einen allgemeinen Geistes, alle schönen Gegenstände der Menschheit in der Einheit der menschlichen Schönheit und der Schönheit der ganzen Menschheit, und die untergeordneten Einheiten aller schönen Gegenstände überhaupt denken wir vereint in der Einheit der Schönheit der Welt, des Universum, der Weltschönheit. Und wer die Idee Gottes auch nur ahnend und glaubend gefasst hat, der denkt auch die unendliche Einheit der Weltschönheit untergeordnet mitenthalten in der einen unendlichen Schönheit Gottes, in der göttlichen Schönheit.

Wohl aber entsteht hierbei die höhere Frage: ob wohl unendliche Wesen schön sind; ob der unendlichen Natur, dem unendlichen Geiste, oder der Vernunft selbst, und der unendlichen Menschheit Schönheit zugeschrieben werden kann. Ja, es fragt sich, ob von Gott gesagt werden kann, dass Gott als unendliches unbedingtes Wesen schön ist, und insonderheit, ob gedacht werden kann, dass die Schönheit

aller Wesen der Welt eine innere Schönheit der Gottheit sei. Fragen, die für die Aesthetik und für die Kunst selbst von erster Wichtigkeit sind, zu denen wir bei tieferen Untersuchungen zurückkehren werden, die aber an dieser Stelle noch nicht beantwortbar sind.

Sechste Vorlesung.

An der Einheit wird eine zweite Grundwesenheit alles Schönen und aller schönen Kunstwerke gefunden, die Selbständigkeit, die sich dann auch als Unabhängigkeit, Selbstgenugsamkeit und Freiheit erweist.

Das Schöne muss an sich selbst schön sein, es selbst eben muss schön sein. Das, woran die Schönheit ist, muss also selbständig sein, seinen Grund und sein Bestehen in sich selbst haben, es muss die Würde der Selbstheit haben. So z. B. ist ein menschlicher Charakter nicht schön, wenn er nicht Selbständigkeit hat, wenn der Mensch nicht an sich selbst, nicht für sich selbst ist, was er ist. Ebenso muss der Gegenstand eines Gemäldes in sich beschlossene Selbständigkeit haben, zum Verständniss des Gemäldes und zur Auffassung seiner Schönheit muss nicht noch ein anderes Gemälde erfordert werden. Sein ganzer Inhalt muss sich selbst insoweit aussprechen, dass die Schönheit des Gemäldes als eine selbständige Schönheit erkannt und empfunden werde. Ebenso ein schönes Tonstück muss sich selbst aussprechen, nicht irgend ein andres Tonstück fordern, was vorhergegangen oder was folgen soll; damit seine Schönheit erkennbar und empfindbar werde, muss es nicht erst noch einer andern Kunst bedürfen.

Dennoch muss alles Schöne als solches von nichts Anderm abhängig sein; es muss nicht bestimmt werden durch ein Aeusseres, sondern bestimmt werden durch sich selbst nach seinem eigenen Gesetze, es muss selbstgesetzig oder autarkisch sein und autonomisch; mithin muss es frei in sich selbst sein und sich bilden, das Schöne muss Spontaneität haben, sich in sich selbst genügen. So zeigt sich z. B. die Schönheit des menschlichen Leibes; wo sie ist, da bedarf sie keiner äusseren Erläuterung, Erklärung, Verherrlichung u. s. w. Der Betrachtende wird von ihr selbst ganz gefesselt; denn sie selbst spricht sich aus

Diese Wirkung haben daher auch alle grossen plastischen Kunstwerke, z. B. der vatikanische Apollo, noch mehr der jugendliche Apollo, so die mediceische Venus. Diese gänzliche Befriedigung bei Beschauung der leiblichen Schönheit beruht eben ursprünglich darauf, dass der menschliche Leib in und für sich selbst ist und sich bildet rein nach seinem innern Gesetze. Daher ist seine Schönheit sich selbst genug.

Jedes Schöne mithin und jedes bestimmte Kunstwerk, als

solches in seiner Einheit gedacht, muss Selbständigkeit haben. Das heisst aber nicht, dass es isolirt sein soll, dass es alleinständig sein soll in Ansehung alles andern Schönen, vielmehr jedes endliche Schöne, jedes endliche schöne Kunstwerk ist bestimmt und fähig, wiederum ein selbständiges, selbstwürdiges Glied eines höheren Ganzen der Schönheit zu sein, welches höhere Ganze der Schönheit dann auch eine höhere Selbständigkeit hat, welcher dann die Selbständigkeit eines jeden Theilkunstwerkes, worin es besteht, untergeordnet ist. So z. B. der einzelne Mensch in Gesellschaft, ein einzelnes an sich selbständiges schönes Musikstück in einem höheren Ganzen eines höheren musikalischen Kunstwerkes; so z. B. die Arien in den Opern. Ebenso jedes einzelne Gemälde in einem höheren Ganzen, einer Reihe von Gemälden; so jedes einzelne Gemälde in Raphaels Darstellung des Mythus von Amor und Psyche. Ebenso lyrische Gedichte, Lieder, die, an sich selbst würdig und schön, untergeordnete Theile eines dramatischen Gedichtes oder eines Romanes ausmachen.

Aber eben, wenn ein untergeordnetes Theilkunstwerk in einem höheren Ganzen Werth und Würde haben soll, so muss es auch eine untergeordnete wahre Einheit und Selbständigkeit haben, eben dann erst wird die Schönheit des Ganzen dadurch gemehrt und erhöht. Durch die Anerkenntniss der Selbständigkeit als einer Grundforderung an jedes Schöne werden uns mehrere Unterscheidungen des Schönen deutlich, wodurch es sich von vielem andern Wesentlichen absondert. Zuvörderst das Verhältniss des Schönen zum Nützlichen. Eben durch die Selbstheit, die sich selbst genug ist, unterscheidet sich alles Schöne als solches von dem Nützlichen. Das Nützliche hat freilich auch Selbständigkeit; denn, wäre es an sich selbst nichts, so könnte es auch zu nichts nützen. Aber die Selbständigkeit des Nützlichen macht nur die Grundlage seiner eigenthümlichen Wesenheit aus, und diese seine Selbständigkeit ist nur eine vermittelte, von aussen bedingte. Was das Nützliche an und für sich selbst ist, das ist es nicht für sich selbst, sondern für ein Anderes. Es ist also das Nützliche nicht frei, sondern abhängig, abhängig von dem ihm äusseren Zwecke; es ist nicht bestimmt nach seinem eigenen Gesetze, sondern es ist bestimmt nach dem Gesetze desjenigen Wesentlichen, dem es nützen soll. Daher ist alles Nützliche nicht sich selbst genugsam; denn, wenn es nicht sinnlos sein soll, bedarf es dessen, dem es nützt; und umgekehrt auch das, welchem es nützt, ist insofern nicht frei, weil es eben zu seiner eigenen Vollkommenheit das Nützliche erfordert.

Denken wir zur Erläuterung das feinste, vollkommenste, bewunderungswürdigste Uhrwerk, so ist es allerdings auch

selbständig, aber es besteht lediglich für ein Anderes, damit es vernünftigen Wesen die Zeit messe, und wie zusammengesetzt, wie zweckmässig, wie harmonisch, wie wunderbar es sein möge, schön ist es als solches nicht, es ist ein grossartiges nützliches Kunstwerk, nicht aber ein schönes. Es mag an einzelnen Linien und Flächen dieses Uhrwerkes reine Schönheit der Gestaltung sichtbar sein, es mag mit kleineren oder grösseren Kunstwerken ausgeziert werden, aber dieser Beisatz des Schönen wird entweder nicht beabsichtigt, indem man die schönen Gestalten der einzelnen Theile wählt, weil sie die zweckmässigsten sind, oder das beigegebene Schöne ist dem Uhrwerke als nützlichem Kunstwerke zufällig.

Um diesen Gegenstand an noch einem andern Beispiele zu zeigen, erinnern wir uns an den menschlichen Leib in seiner inneren bewunderungswürdigen Zweckmässigkeit, worin er alle Uhrwerke unvergleichlich übertrifft. Der menschliche Leib ist von hoher Nützlichkeit, denn er verbindet die vernünftigen Geister mit der Natur und ihrem ganzen Leben; er ist ihnen Werkzeug, in die Natur hineinzuwirken mit Freiheit; in seinen Sinnen spiegelt sich das ganze Leben der Natur auch nach seiner Schönheit ab. Wenn aber der menschliche Leib blos in dieser seiner inneren und äusseren Zweckmässigkeit betrachtet und gewürdigt wird, welche Betrachtung überaus wesentlich ist, so wird er dennoch so nicht betrachtet und gewürdigt als ein schöner. Leuchtet uns aber des Leibes Schönheit entgegen, dann vergessen wir alle jene innere Zweckmässigkeit und jene äussere noch so erhabene Nützlichkeit. Denn wir fassen dann den Leib in seiner eigenen selbständigen Würde und Hoheit auf; und eben dies, dass den, dessen Schönheitsinn entfaltet ist, der menschliche Leib durch seine Schönheit rührt und begeistert, dies ist umgekehrt ein so sprechender Beweis dafür, dass der menschliche Leib keineswegs blos ein nützliches Organ für den Geist sein soll, sondern dass er für sich selbst göttlich, mithin auch als heilig zu betrachten ist.

Weiter unterscheidet die Selbständigkeit das Schöne von dem Bedeutenden, Bedeutsamen, Significanten aller Art; denn das Schöne ist schön durch das, was es an und für sich selbst ist, nicht aber dadurch, dass es etwas bedeutet, anzeigt oder bezeichnet. Dadurch unterscheidet sich also die Schönheit zunächst von der Sprache als Sprache.

Die Sprache ist ein grosses, bewunderungswürdiges Kunstwerk; aber als Sprache ist ihre Grundwesenheit die Schönheit nicht, sondern die Bedeutsamkeit, dass sie ihrem Zwecke angemessen sei, das ganze Leben des Geistes und überhaupt alles, was ist und gedacht werden mag, zu bezeichnen. Dass

die Sprache auch Schönheit an sich habe, wird hiermit nicht geläugnet: im Gegentheil, es wird weiter unten gezeigt werden, dass die Sprache in ihrem innern Bau wesentlich schön sein soll und kann, damit sie ein schönes Organ der Poesie und überhaupt der ganzen Poesie des Lebens werde.

Ebensowenig ist die Grundwesenheit des Schönen das Symbolische, das Emblematische, oder die Allegorie. So z. B. alle einzelnen olympischen Götter und überhaupt alle Personen der mythischen Poesie der Hellenen sind erstwesentlich schön; allerdings sind sie dann auch bedeutsam, umfassen zugleich schöne Allegorien; ja es kann vielleicht geschichtlich bewiesen werden, dass ihr erster Ursprung in Indien allegorisch, emblematisch war. Aber der freie Geist der Griechen hat diese Gestalten von dem Banne der Bedeutsamkeit befreit und in den reinen Himmel der Schönheit gehoben und hinaufgebildet, weil überhaupt der Grundcharakter des ganzen griechischen Lebens Freiheit und Schönheit ist. Vergleicht man dagegen die indischen Götterbilder und Tempelidole, so sind sie nichts als Embleme, Symbole, Allegorien, Worte einer allgemeinen Sprache für Religion; daher sind sie masslos und ungestaltet und ermangeln der Schönheit.

Da also das Schöne ursprünglich nicht das Bedeutsame ist, sondern das an sich Würdevolle, so wird auch der, der zuerst von dem Anblicke der Schönheit eines Kunstwerkes ergriffen wird, an nichts denken, was es bedeutet; denn er ist von dem Göttlichen erfüllt, welches es ist. Damit wird keineswegs behauptet, dass nicht auch das Schöne gerade auch das Bedeutsamste, das ursprünglichste Wort ewiger Wahrheit sei. Wohl wird das Schöne mit Fug als Sinnbild, als Symbol des Göttlichen erkannt, als eine wesentliche Andeutung der Gottheit selbst.

Von der andern Seite auch wird hierdurch nicht verkannt, dass Allegorien, Embleme, Symbole auch Schönheit an sich haben können und sollen; vielmehr werden wir weiter unten einen bestimmten untergeordneten Theil der ganzen Kunst finden, die schöne symbolische und emblematische und allegorische Kunst, welche eine wesentliche Begleiterin der reinen schönen Kunst ist, welche sich findet in Verzierungen schöner Gebäude, in der Einfassung schöner Gemälde, ja selbst in allegorischen schönen Gemälden, wo bestimmte Begebenheiten sogar allegorisch dargestellt sind.

Noch eine wesentliche Unterscheidung des Begriffes des Schönen ergiebt sich durch seine Selbständigkeit; denn es wird daraus klar, dass das Schöne nicht durch Verhältniss schön ist, dass es also auch nicht durch irgend ein Verhältniss nach aussen bestimmt und erkannt werden

kann, dass es mithin nicht durch Vergleichung seine Wirkung hat, sondern dass es, wie schon jeder Gebildete beim Anblicke des Schönen ausruft, unvergleichlich ist.

Also ist die Idee des Schönen ein selbständiger Begriff, nicht der Begriff eines Verhältnisses, nicht ein relativer Begriff.

Da nun das Schöne überhaupt nicht durch Vergleichung schön befunden werden kann, so ist offenbar, dass es auch nichts gewinnen kann durch die Vergleichung mit dem Unschönen, d. h. mit dem Hässlichen. Gestört wohl mag der Betrachter des Schönen werden, wenn sich ihm Hässliches nebenstellt, die Schönheit selbst aber und ihre reine Wirkung auf das reine Gemüth und den reinen Geist gewinnt nicht und verliert nicht dadurch. Umgekehrt vielmehr, was da hässlich sei, kann blos durch die Anschauung der Verneinung erkannt werden von dem, der weiss, was schön ist. Daher wir durchgehends finden, dass Menschen, deren Schönheitsinn nicht entwickelt ist, sogar das Hässliche schön nennen; dagegen wer die Schönheit selbst nur angefangen hat zu schauen und zu empfinden, das entgegenstehende Hässliche und Unschöne sofort erkennt und verwirft.

Aber es ergiebt sich noch eine andere grundwichtige Wahrheit, dass das wesentliche, wirkliche Schöne auch nicht der Vergleichung mit der Idee und dem Ideale bedarf, um verstanden und empfunden zu werden; denn was ist die Idee und das Ideal des Schönen anders als das reine ganze Schöne selbst? Ist nun ein wirkliches Schönes in der Erscheinung gegenwärtig, so stimmt es ja überein mit der Idee und dem Ideale, sonst wäre es nicht schön. So ist ja das wirklich erscheinende Schöne die verwirklichte Idee, das verwirklichte Ideal selbst. Daher auch, wer die Idee und das Ideal des Schönen schaut, nicht minder hingerissen wird durch die Empfindung des wirklichen schönen Individuellen; denn er wird durch das wirkliche Schöne durchaus an keine Verneinung erinnert, in seinem Geiste also der Gegensatz des wirklichen Schönen und der Idee und des Ideals nicht hervorgerufen.

Damit wird aber nicht behauptet, dass die Erkenntniss der Idee und des Ideals des Schönen für die Bildung des Geistes und Gemüths zur Empfänglichkeit für das wirkliche Schöne gleichgiltig oder entbehrlich sei; vielmehr umgekehrt, eben damit Geist und Gemüth fähig werden, das vollendete wirkliche Schöne in einem Kunstwerke rein und ganz zu durchdringen, eben deshalb ist die intellectuelle Bildung zur Erkenntniss der Idee und des Ideals des Schönen grundwesentlich erforderlich.

Siebente Vorlesung.

Wir wenden uns nun zu der Betrachtung der dritten Grundwesenheit des Schönen, wonach das Schöne ein Ganzes sein muss. So ist z. B. jeder Geist, jeder Charakter ein Ganzes, so muss jedes einzelne Tonstück im wahren Sinne ein Ganzes sein. Es ist damit nicht gemeint diejenige Ganzheit, wonach das Schöne aus Theilen besteht, die Theilganzheit oder Vereinganzheit, sondern diejenige Ganzheit ist gemeint, welche erst alle Theile in sich enthält und alle Theile in sich bestimmt und beherrscht.

So ist z. B. der menschliche Leib auch ein vereintes Ganzes, ein harmonisches Theilganzes, indem er besteht aus vielen der Schönheit fähigen Gliedern. Aber der menschliche Leib ist auch ein wahres Ganzes, wodurch alle diese Theile erst bestimmt sind, und worin alle diese Theile erst gehalten und gebildet werden. Die Theilganzheit nun, wonach ein ganzes Schönes aus einzelnen schönen Theilen besteht, ist auch ein Grundzug der Schönheit, aber davon werden wir erst in der Folge reden, wenn wir das Schöne in seiner inneren Mannigfalt und Verschiedenheit betrachten. Hier aber ist von der Forderung der Ganzheit selbst die Rede, wonach das Schöne als eines ganz sein muss.

Denken wir zur Erläuterung einen menschlichen Leib, so müssen alle seine inneren Theile nach dem Charakter dieses Ganzen gebildet, bestimmt sein; oder denken wir ein schönes Tonstück, so muss wiederum der Charakter des Ganzen durch und durch alle einzelnen Theile dieses Tonstückes bestimmen, und der geringste Klang darin darf nicht sein, welcher die Ganzheit des Tonstücks zertrennte, als ein Fremdartiges das Ganze zertheilte. Daher kommt es, dass, wenn in irgend einem Kunstwerke die Ganzheit verletzt ist, es auch nicht rein und ganz schön ist, auch nicht die ganze Wirkung der Schönheit thun kann.

So z. B. stellen die Maler Menschen entweder ganz dar, oder als Kniestück, als Brustbild oder blos als Darstellung des Kopfes, als Kopfstück, und zwar des Gesichts. Sofern man nun an solch einer getheilten Darstellung eines menschlichen Leibes, wie an einem Brustbilde, die Ganzheit vermisst, insofern missfällt ein solches Stück, und es ist nicht zu läugnen, dass die Eigenthümlichkeit eines charaktervollen Menschen erst in seiner ganzen leiblichen Erscheinung sich ganz offenbart, dass also insofern eine sogenannte ganze Figur auch nur die ganze Wirkung der Schönheit machen kann. Da aber das Haupt und zumeist das Gesicht ganz vorzüglich die eigenthümliche Individualität eines Menschen schildert, und zwar auch auf eine ganz in sich beschlossene Weise, da in einem schönen Haupte und Gesichte sich sozusagen

die ganze Geschichte des Lebens eines charaktervollen Menschen abspiegelt, so finden wir daher ein schönes Kopfbild als ein ganzes Kunstwerk schön. So viel in Ansehung der Forderung der Ganzheit an das Schöne.

Sehen wir aber weiter darauf hin, dass das Schöne am Endlichen ist, dass also das Schöne ein endliches Ganzes darstellt, so kommt dem Schönen Grösse zu, oder Grossheit; denn alles dasjenige Ganze ist gross, was innerhalb bestimmter Grenzen enthalten ist. Daher wird gefordert, dass ein jedes Schöne und ein jedes schöne Kunstwerk bestimmte Grösse habe, auch der Grösse nach schön bestimmt sei.

Aber an der Grösse finden wir wiederum zwei Eigenschaften ungetheilt, die dann auch dem Schönen zukommen: 1. die Grenze und die Gestalt, 2. das Maass oder die verhältnissmässige Bestimmtheit der Grösse.

Betrachten wir also zuförderst die Bestimmtheit der Grenze des Schönen, seine Form oder Gestalt, so gilt die allgemeine Forderung: alles, was schön sein soll, muss auf schöne Weise begrenzt, geformt, gestaltet sein, und an der Gestalt erscheint uns selbst wesentlich die Schönheit.

Sehen wir auf die Endlichkeit des Schönen dem Raume nach, so finden wir auch die Raumform oder die Raumgestalt. Diese tritt als reine Schönheit hervor in allen Werken der plastischen Kunst; so z. B. die Schönheit des menschlichen Leibes besteht zunächst in der Schönheit seiner Form, und eben darin, dass an dem menschlichen Leibe die reichste Darstellung der schönsten Formen im Raume sich vereint findet. Wenn an andern Körpern mehr das Gradlinige vorherrscht, das Ebene, das Kreiskrumme und Kugelrunde, so finden wir am menschlichen Leibe nichts Gerades, nichts Ebenes, nichts Kugelrundes, sondern seine Gestalten sind bestimmt durch Linien höherer Ordnungen, insonderheit durch Linien von doppelter Krümmung und durch vielfach gekrümmte Flächen.

Sehen wir ferner auf das Endliche der Form in der Zeit, worin das Schöne erscheint, so finden wir seine zeitliche Gestaltung, seine Zeitform. Diese tritt vornehmlich hervor in der Musik und in der Tanzkunst als Rhythmus. Aber in der höchsten Stufe findet sich die Form des Schönen der Zeit nach an den Lebensperioden der lebenden Wesen selbst, an den Perioden des leiblichen und geistigen Lebens, an den Entwickelungsperioden in der Geschichte der Völker und der Menschheit.

In Ansehung also der bestimmten Form und Gestalt des Schönen gilt die Forderung, dass sie auf vollendete Weise bestimmt, entschieden und charaktervoll sei. Wo an

irgend einem Kunstwerke irgend etwas unbestimmt geblieben, da ist die Schönheit verletzt. Wenn z. B. in einem Gemälde einer Figur die Umrisse nicht gehörig bestimmt gezeichnet sind, oder wenn die mittleren Theile des Gesichts nicht in Bestimmtheit hervortreten, so ermangelt das Werk der Schönheit der Form in dieser Hinsicht.

Oder wenn dagegen eine fehlerhaft zu grosse Bestimmtheit ist, so wird wieder von dieser Seite die Schönheit verletzt. Wenn z. B. in einer Landschaft der Hintergrund nicht gehörig unbestimmt gehalten, wenn er nicht den gehörigen Grad der Flauheit hat, so wird die Landschaft dadurch unschön. Wenn dagegen etwas im Vordergrunde nicht deutlich hervortritt, so wird die Schönheit des Landschaftsgemäldes aus dem entgegengesetzten Grunde verletzt. So viel in Ansehung der Schönheit der Gestalt oder Form.

Aber die zweite Bestimmtheit an der Grösse des Schönen ist das Maass. Zuförderst die richtige verhältnissmässige Bestimmung der Grösse des Ganzen; dann auch die dadurch bestimmte Wohlgemessenheit aller seiner inneren Theile. Hier aber ist blos die Rede von dem Maass des ganzen Kunstwerkes, des ganzen Schönen als Ganzen; und in dieser Hinsicht besteht die Forderung, dass das Schöne als Ganzes auch in richtigem Maasse stehe, gehörig gross sei. Ist dies nicht geleistet, so ist die Schönheit verletzt. So z. B. hat man an der Gruppe Laokoon getadelt, dass die Söhne das ihrem Alter angemessene Maass nicht halten gegen die leibliche Grösse des Vaters.

So findet man zuweilen in Gemälden einzelne Theile übermässig oder unter dem Maass. So erinnere ich mich eines Gemäldes von Battoni in der Dresdner Sammlung, welches Johannes den Täufer vorstellt, in dessen Nähe gegen das Ende des Vordergrundes eine Figur sich findet, die Jesus vorstellt, die perspectivisch gerade wohl dreimal so gross ist. Wäre nun diese Figur noch so schön gezeichnet und gemalt, so verfehlte sie dennoch den Eindruck der Schönheit.

In Ansehung des richtigen Maasses eines ganzen Schönen oder eines ganzen Kunstwerkes zeigt sich folgende wichtige Unterscheidung: Entweder wird das Schöne dabei an sich selbst betrachtet und als Schönes gar nicht nach aussen verglichen, dann befriedigt es, wenn es nur nach innen sein richtiges Maass hat, und in dieser Hinsicht steht es dem Künstler frei, die absolute Grösse seines Kunstwerkes willkürlich zu bestimmen.

Darauf beruht z. B. in der bildenden Kunst die Unterscheidung kolossaler Bilder von denen, die überlebensgross sind, von den lebensgrossen, unterlebensgrossen und von den Miniaturbildern. Welches aber auch als Maass angenom-

men sei, — wenn dann nur noch immer die richtigen Proportionen gehalten sind und die gehörige Bestimmtheit getroffen ist, so ist das Werk schön.

Freilich, wenn ein plastisches Gebilde unter der Lebensgrösse ist, so fallen schon viele zartere Gestaltungen der einzelnen Theile ununterschieden zusammen; und an einem Miniaturbilde, z. B. auf Münzen, ist wenig mehr von der inneren Schönheit der Gestaltung zu bemerken, obschon das Ganze in seinen Hauptumrissen in Gestaltung noch so rein schön sein kann.

Mit dieser blos äusserlichen Bestimmung des Maasses des Schönen ist nicht zu verwechseln die innere Verschiedenheit des Maasses irgend einer schönen Gestaltung, eine Verschiedenheit, die sich dann an Gebilden derselben Art zeigt; z. B. die Verschiedenheit der Grösse des Wuchses des menschlichen Leibes, der Thiere derselben Art, der Pflanzen und Gesträuche. Ja es findet sich diese Verschiedenheit selbst an der ganzen Bildung der Landschaft, in den verschiedenen an den Gegenständen selbst befindlichen Maassen der Gebirge und Flüsse.

Hierauf beruhen folgende Unterscheidungen an dem Maasse alles Schönen: die Unterscheidung des Mächtiggrossen, oder Grossartigen, Grandiosen, vom Gewöhnlichgrossen, Kleinen und Niedlichen in den lebenden Gebilden aller Art. In dieser Hinsicht aber gelten innere Grenzen des Maasses, die tief in der Natur der schönen Gegenstände gegründet sind. Diese Grenzen sind ausgedrückt durch das Riesige, Riesenhafte, Riesengrosse; und dagegen das Zwerghaftkleine, welche beide Maassbestimmungen als solche gar nicht schön sind.

Dazu kommt, dass das Riesengrosse und Zwergkleine auch in seinen inneren Maassen die Schönheit verletzt. Denken wir uns ein Zwerggebilde eines menschlichen Leibes und von derselben Grösse etwa ein sechsjähriges Kind, so wird das Kind, wenn es sonst wohlgebildet ist, schön gefunden, der Zwerg missgestaltet, weil mit der widernatürlichen Kleinheit auch eine widernatürliche Bestimmung der inneren Verhältnisse verbunden ist.

Ferner, denkt man sich ein schön gestaltetes Kind und die Darstellung des kindlichen Amor oder Eros, so mögen beide einerlei Maass haben als ganzes Kunstwerk; der kindliche Leib wird als schön empfunden, aber man vermisst doch noch etwas: man erkennt und empfindet, dass dieses Gebilde noch wachsen muss, weil die Verhältnisse, z. B. des Kopfes zum Leibe, noch nicht die vollendet schönen sind. Sehen wir aber einen solchen kindlichen Eros an, so urtheilen wir, dass es ein Kind ist, aber dass es ein Kind ist, das nicht wachsen wird und nicht wohl wachsen darf, weil die inneren

Verhältnisse aller seiner Theile nach einem vollendeten Maasse harmonisch in sich befriedigt sind.

Achte Vorlesung.

[Wir betrachteten die Forderung, dass das Schöne ein inneres und äusseres Maass haben müsse. In dieser Hinsicht ist noch folgendes zu bemerken:]

Auch der Trieb des Lebens selbst in den Kunstwerken, welche lebende Wesen darstellen, muss wohlgemessen sein. Der Lebenstrieb aber erscheint als Kraft. In jedem schönen Kunstwerke also muss jede Kraft ihr richtiges Maass haben, das Kraftmaass muss schön gehalten sein. So sehen wir dies besonders in den Bewegungen des Tanzes, in der Musik in dem richtigen Maasse des Piano und Forte, in der angemessenen Verstärkung durch die Vielstimmigkeit, ebenso in den feinsten Kraftabmessungen der schönen Declamation, und noch in höherer Art sehen wir die Schönheit des Kraftmaasses in der wohlgehaltenen Kraft des Gemüthes und des Willens eines dramatischen Charakters.

Wenden wir endlich das Maass an auf die Grenze, welche das ganze Kunstwerk umzieht, so entspringt daraus die Forderung des wohlgemessenen Umfanges des Kunstwerkes, oder der angemessenen Umfassung, Umgrenzung desselben.

Bis hierher haben wir nun die drei Grundwesenheiten des Schönen betrachtet, die Einheit, die Selbständigkeit und die Ganzheit. Es fragt sich also in Ansehung dieser Eigenschaften, wie sie sich zu einander verhalten. In dieser Hinsicht bemerken wir leicht, dass die Einheit die beiden andern umfasst und in sich enthält; dass es die Einheit selbst ist, welche sich als selbständig und als ganz am Schönen und an schönen Kunstwerken erweist. Also sind Selbständigkeit und Ganzheit nicht ausser der Einheit, nicht ihr nebengeordnet oder coordinirt, sondern sie sind an der Einheit selbst als die Grundeigenschaften neben der Einheit. Wenn wir also erkennen, dass das Schöne Einheit haben müsse, so ist daran eigentlich schon miterkannt, dass es selbständig und ganz sein müsse.

Fragen wir aber zweitens nach dem Verhältnisse der Selbständigkeit und der Ganzheit untereinander, so sind sie beide nebeneinander, coordinirt; sie sind beide untrennbar vereint nebeneinander an der Einheit.

Beziehen wir ferner die jetzt erkannten Grundwesenheiten der Schönheit auf den wahrnehmenden Geist, oder betrachten wir sie in ihrer subjectiven Beziehung, so zeigt sich, dass gerade diese Eigenschaften die Grundbedingung davon ausmachen, dass ein Schönes und ein schönes Kunstwerk wahrnehmbar werde, dass es angeschaut, überschaut

werden könne, und das es ganz in's Gemüth in reiner Empfindung aufgenommen werden möge. Ist die Einheit irgend verletzt, mangelt es an Selbständigkeit und an Ganzheit an einem Kunstwerke, so verwirrt sich Geist und Gemüth; es ist dann unmöglich, eine Einheit wahrzunehmen und zu empfinden, die nicht da ist. Aber diese Wahrnehmbarkeit des Schönen und des schönen Kunstwerkes hängt nicht allein von den genannten drei Eigenschaften ab, sie ist nicht allein objectiv begründet, sondern sie hängt auch ab von der Empfänglichkeit des Wahrnehmenden. Sein Sinn für Einheit, Selbständigkeit und Ganzheit muss geweckt sein, sein geistiges Auge muss erstarkt sein, den ganzen Umfang eines Schönen zu umfassen, und über die Umfassung des Ganzen die Theile nicht aus den Augen zu verlieren. Widrigenfalls geschieht es, dass Gegenstände von sehr untergeordneter Schönheit von dem ungebildeten Betrachter, der übrigens reinsinnig sein kann, den höchsten Gegenständen der schönen Kunst vorgezogen werden. So ist es mir oft begegnet, dass angehende Künstler, wohl auch angebliche Kenner, ein schönes weibliches Portrait der Statue der mediceischen Venus unbedenklich vorgezogen haben, wohl gar es für die mediceische Venus gehalten, wenn sie dies hohe Kunstwerk zuvor nicht erblickt hatten; ebenso, dass ein weibliches Portrait von Tizian, auch Venus genannt, vorgezogen wurde der idealen schönen Venus von Guido Reni. So falsch diese Beurtheilungen sind, so sind sie doch subjectiv wahr; denn jene untergeordneten Schönheiten konnten die Betrachter einigermassen fassen, für jene höheren aber war ihr geistiges Auge noch nicht aufgegangen.

Gerade so ist es in der Musik. Nicht reinsinnige und empfängliche Musikfreunde finden sich gelangweilt bei dem Anhören der höchsten musikalischen Kunstwerke, z. B. eines Sebastian Bach, weil sie wegen des Reichthumes dieser Werke die Einheit und Selbständigkeit und Freiheit und die Ganzheit und Totalität solcher Werke noch gar nicht fassen können, so rein und empfänglich an sich ihr Gemüth ist. Ja man hat wohl erlebt, dass ganz ungebildeten Menschen das Stimmen der Instrumente viel schöner geklungen als die darauf folgende Opernmusik, wie man von einem türkischen Gesandten in Wien erzählt. Dies kann nicht anders sein und geschehen, eben weil die Wirkung des Schönen auf Geist und Gemüth, seine Wahrnehmbarkeit, ein zusammengesetztes Verhältniss ist aus der objectiven Schönheit des Werkes und aus der Empfänglichkeit des Betrachters.

Wir haben also drei Grundwesenheiten der Schönheit erkannt. Aber mit diesen ist der Begriff der Schönheit noch keineswegs erschöpft: wir haben also die untergeordnete Be-

trachtung der weiteren Eigenschaften und Erfordernisse der Schönheit zu suchen. Da die Einheit der eigenthümlichen Wesenheit des Schönen das Schöne ganz befasst, so müssen alle übrigen Eigenschaften des Schönen, die wir noch entdecken mögen, an der Einheit gefunden werden, oder in ihr. Demnach haben wir zu untersuchen, welche wesentliche Eigenschaften an und in der Einheit der Schönheit sich finden.

Da zeigt sich uns nun zuerst, dass die Einheit des Schönen eine erfüllte ist, nicht eine leere, oder dass das Schöne einen bestimmten Inhalt oder Gehalt seiner Einheit hat. Sehen wir auf diesen Gehalt der Einheit des Schönen hin, so zeigt er sich dreifach; denn erstens: die Einheit des Schönen ist Vielheit, oder Mehrheit; und diese Vielheit oder Mehrheit des Schönen zeigt sich zuerst wiederum als Verschiedenartigkeit der Glieder, welche das Schöne enthält; mit andern Worten: alles Schöne befasst in seiner Einheit Mannigfaltigkeit. Zweitens diese Mehrheit oder Vielheit ist auch Mehrzahligkeit, wonach das Schöne in seiner Einheit gemäss dem Gesetze der Zahlen untergeordnete Einheiten enthält. Und alle Glieder der Verschiedenheit, die in einem Schönen sich finden, sind dabei gesetzmässig geordnet nach dem Gesetze des Grundcharakters des Ganzen; und die Glieder der Vielheit sind sich auf bestimmte charaktervolle Weise entgegengesetzt. Was zweitens die Selbständigkeit des Kunstwerkes betrifft, so findet sich, dass in der Selbständigkeit der Einheit untergeordnete selbständige Glieder enthalten sind, dass auch jedes Glied der innern Mannigfalt des Schönen untergeordnete Selbständigkeit behauptet, wonach es mit allen andern Gliedern in einem ganz bestimmten Verhältnisse besteht. Sehen wir drittens darauf, dass alles Schöne ein Ganzes ist, so finden wir, dass es die Glieder seiner Mehrheit als seine Theile in sich ist und enthält, welche Theile nicht von dem Ganzen losgerissen sind, als wenn das Ganze zertheilt wäre, sondern welche Theile alle in dem Ganzen enthalten sind, durch das Ganze bestimmt und gehalten sind.

Diese drei Eigenschaften des Schönen: Mehrheit, wohlverhaltige innere Selbständigkeit und innere Theilheit will ich nun an einzelnen Gegenständen des Schönen und der schönen Kunst vorerst zu erläutern suchen, auf dass der Gegenstand anschaulich werde.

Denken wir zuförderst den Menschenleib; er ist einer; aber in dieser Einheit ist wesentliche Verschiedenheit, ist ganz bestimmte gesetzmässige Mannigfalt enthalten. Alle seine Theilsysteme sind ganz eigenthümlich geartet und doch durch das Ganze bestimmt. Seine innere Verschiedenheit und Mannigfalt ist auch gesetzmässig nach Zahlen geordnet;

einmal in der Zahl der Systeme und Organe, dann in ihrer symmetrischen Anordnung der Zahl nach. So finden wir die Zweitheilung — von vorn den Leib betrachtet — in zwei ähnlichen Hälften. Dann tritt auch die Dreitheilung und die Fünftheilung hervor, und alles dies wieder nach höheren Zahlengesetzen, die sich auch in den bestimmten Länge-, und Breite- und Dickeverhältnissen zeigen. Dadurch ist die Einheit des menschlichen Leibes nicht aufgehoben, sondern vielmehr entwickelt, erfüllt. Und sehen wir auf die Selbständigkeit hin, so hat jedes Organ des Leibes sein selbständiges Leben, es wächst und bildet sich von innen heraus frei nach seinem Gesetze, und doch stehen alle diese selbständigen Glieder in ihrem selbständigen Gestalten und Wirken unter der Selbständigkeit des Ganzen gebunden und gemässigt. Sehen wir endlich auf die Ganzheit dieses schönsten aller Naturgebilde, so sehen wir, dass in ihm als Ganzem der grösste Reichthum charakteristisch geformter Theile enthalten ist, welche Theile alle nach dem Charakter des Ganzen bestimmt und gebildet sind, alle mit allen wohlverbunden, im Raume, in der Zeit und in der Kraft.

Oder denken wir uns zur Erläuterung das Sonnensystem. Dies hat Einheit, aber in dieser Einheit steht eine gesetzmässige Verschiedenartigkeit und Vielheit. Jeder der untergeordneten Himmelskörper, obschon nach dem Ganzen bestimmt, hat eine ganz eigenthümliche Bildung, und sie sind, ebenso wie die Glieder des menschlichen Leibes, zugleich nach Zahlgesetzen geordnet. Jeder Himmelskörper ist selbständig in diesem Systeme, er vollführt frei sein eignes Leben, z. B. in den Axendrehungen, und dennoch ist eines jeden Freiheit untergeordnet gehalten und gesetzmässig bestimmt in der selbständigen Freiheit des ganzen Sonnensystemes. Alle diese verschiedenen Himmelskörper, die Sonnen, Planeten, Kometen und Monde, sind Theile des einen Ganzen, aber alle sind sie bestimmt durch das Ganze, alle werden sie gehalten in dem Ganzen und durch das Ganze. Daher auch dies Sonnensystem schön gefunden wird; weshalb auch Pythagoras, der es als einer der Ersten erkannte, es als ein vollkommenes Beispiel harmonischer Schönheit betrachtete. Ein Gleiches zeigt sich an der Bildung unsrer Erde im Besondern; worauf die Möglichkeit auch der schönen Landschaftsmalerei beruht, indem in den uranfänglichen Entfaltungen der Vielheit dieses Lebens der Erde, in den Grundverhältnissen des Wassers und des Landes und in dem schönen Verhältniss aller Prozesse der Natur, eben gemäss den drei hier erklärten Gesetzen, die Grundlage unerschöpflicher Naturschönheit auf dieser Erde gelegt ist.

Neunte Vorlesung.

Die Grundwesenheit aller Schönheit, sahen wir, ist die Einheit und an der Einheit die Selbständigkeit und die Ganzheit. Alle weiteren Eigenschaften des Schönen mithin müssen an oder in diesen genannten Eigenschaften enthalten sein. Die Aufgabe nun ist: diese besonderen untergeordneten Eigenschaften des Schönen nach einander zu entwickeln. Da wir auf die Einheit hinmerkten, fanden wir zuletzt drei Grundcharaktere eines jeden Schönen. Zuerst, dass die Einheit Vielheit oder Mehrheit in sich enthalte in bestimmter Verschiedenheit und Mannigfalt; dann, dass Selbständigkeit jedes Kunstwerkes und jedes Schönen untergeordnetes Selbstständiges in sich fasse, untergeordnete selbständige Glieder, die in sich selbst bestehend gegründet sind und unter sich in gehörigem Verhältnisse stehen; drittens, dass das Schöne als Ganzes in sich Theile enthalte, welche durch die Wesenheit des Ganzen alle bestimmt sind. Diese drei Eigenschaften des Schönen suchte ich durch mehrere Beispiele im Allgemeinen anschaulich zu machen und will mich jetzt bemühen, sie noch durch einige andere Beispiele zu verdeutlichen.

Der Geist ist ein selbständiges, ganzes Wesen, und die Grundbedingniss der Schönheit eines Geistes und Charakters ist eben, dass er Einheit, Selbständigkeit und Ganzheit habe. Nun aber ist der Geist in sich ein Vieles oder Mannigfaltiges. So finden wir, dass seine Thätigkeit eine dreifache ist: das Erkennen, Empfinden und Wollen. Jede dieser Thätigkeiten ist selbständig für sich, jede wirkt nach ihrem eignen Gesetze, aber sie alle sind gehalten in der einen selbständigen Thätigkeit des einen Geistes. Diese besonderen Thätigkeiten sind Theile der einen unzertheilten Thätigkeit des Geistes, und diese Theile sind in dem Ganzen gehalten. Wenn nun ein schöner Charakter geschildert werden soll, so muss er sich offenbaren in dieser inneren Mannigfalt der Thätigkeiten und in ihrem wechselseitigen Spiel, so dass der ganze Charakter des Geistes sich in Erkennen, Empfinden und Wollen abspiegle, in richtigem Verhältniss, in wohlgemessener Haltung. Ist's z. B. ein männlicher Charakter, so muss das Eigenthümlichwesentliche der Männlichkeit an allem seinen Denken, Empfinden und Wollen, an allem seinem Thun sich offenbaren. Ist es z. B. ein strenger, ernster Charakter, so muss dieser Ernst und diese Strenge gleichförmig sein Denken, Empfinden und Wollen beherrschen und in den kleinsten Zügen noch die schöne Charakterschilderung erkennbar sein.

Oder denken wir z. B. eine schöne Landschaft, oder auch ein schönes Landschaftsgemälde, so muss das Kunstwerk Einheit, Selbständigkeit haben und ein in sich befriedigtes Ganzes sein. Aber seine Einheit offenbart sich in dem Reichthum

seiner inneren Mannigfalt. Da unterscheiden wir z. B. die ursprüngliche Gestaltung der Höhen und der Tiefen, der Gebirge, Thäler, Flüsse, Bäche, welche die Grundlage zu der weiteren Entfaltung dieser Naturschönheit abgeben. Dann unterscheiden wir die Bekleidung dieser Gestaltung durch das Pflanzenreich; dann die sogenannte Staffirung durch Thiere und durch menschliche Figuren. Jeder dieser Theile muss Selbständigkeit haben, aber die Selbständigkeit eines jeden Theiles muss untergeordnet und wohlgemessen sein in der Selbständigkeit des Ganzen, und ein jeder Theil der Landschaft muss die Einheit des Charakters der ganzen Landschaft wiedergeben und in sich abbilden. Vergleichen wir z. B. eine schöne Landschaft von Claude Lorrain, wo der südliche Himmel geschildert ist, mit einem schönen Landschaftsgemälde von Ruysdael, worin der nördliche Himmel dargebildet wird, so ist die Eigenthümlichkeit des Nördlichen und des Südlichen in Allem ausgedrückt, was auch Mannigfaltiges an diesen Kunstwerken gefunden werden mag.

Das Gleiche zeigt sich an jedem Kunstwerke der Musik; wie zusammengesetzt es immer sein möge, so muss sich in seiner ganzen Mannigfalt an Melodie, Harmonie, an Rhythmus, an Zeitmaass die Einheit des Grundcharakters dieses Tonstückes offenbaren. Ein musikalischer Grundgedanke, eine innere Stimmung des Gemüths muss sich in allen Theilen des Kunstwerkes beurkunden, so dass das ganze Kunstwerk nichts Anderes ist, als die vollendete Aufschliessung, Offenbarung, oder Manifestation seiner Einheit. Daher erkennen wir also, dass Mannigfalt wohlverhaltiger Theile die dreifache Grundwesenheit jedes Schönen ist, welche in seiner Einheit gefunden wird. Dadurch aber wird die Einheit des Schönen und des schönen Kunstwerkes nicht etwa aufgehoben, auch kommt dadurch nichts Neues hinzu, sondern die Einheit wird durch die Mannigfalt erfüllt, ausgeführt, dargestellt. Es ist also das eine selbständige und ganze Schöne selbst, welches in dem Reichthum seiner inneren Mannigfalt erscheint, oder mit andern Worten: die Einheit des Schönen offenbart, manifestirt sich, stellt sich dar in seiner innern eigenthümlichen Mannigfalt.

Da wir nun diese drei Eigenschaften im Allgemeinen als Grundcharakter der Schönheit anerkannt haben, so entspringt nun die Aufgabe, eine jede davon insbesondere zu betrachten. Zuförderst also die innere Vielheit, dann die innere Selbständigkeit der Schönheit, drittens die innere Theilheit des Schönen.

Lassen Sie uns nun zuerst betrachten die Mehrheit oder Vielheit des Schönen, oder die Einheit des Schönen als innere Mehrheit oder Vielheit. Wenn die Einheit nicht Mehr-

heit, nicht Vielheit wäre, so wäre die Einheit leer, gehaltlos, ohne Charakter und Ausdruck, und insofern wäre sie nicht schön.

Denken wir z. B. eine Kreislinie oder eine Kugelfläche, so haben beide Einheit, sie haben auch Selbständigkeit, sie sind auch wahrhaft ganz, in sich beschlossen, und insofern sind diese Gestalten schön, wie auch jeder empfindet. Weil aber an ihnen keine Mannigfaltigkeit ist, indem sie gänzlich identisch sind, durchaus gleichförmig gekrümmt, so ermangeln sie aller inneren Schönheit. Nicht zwar sind sie deshalb hässlich oder unschön, aber sie sind nicht schön, insofern ihnen die innere Mannigfalt verschiedenartiger Theile abgeht.

Sehen wir nun auf die innere Mehrheit oder Vielheit des Schönen hin, so ist diese eine doppelte; erstlich der Art nach, zweitens eine Vielheit der blossen Zahl nach.

Wir wollen zuerst die Vielheit der Art nach betrachten, oder die eigentliche Verschiedenheit, Mannigfalt, der inneren selbständigen Theile eines Kunstwerks. Dazu ist erforderlich, dass die inneren Glieder und Theile der Vielheit sich reell entgegengesetzt sind, dass sie sich opponirt sind, dass sie contrastiren.

Denken wir zur Erläuterung den Gegensatz von Geist und Natur, so sind beide sich wesentlich opponirt, sie contrastiren; denn der Geist bildet Alles durch Freiheit mittelst des Willens nach einem Begriffe; aber die Natur bildet Alles im Ganzen mit Nothwendigkeit der Folge der Entwickelung. Wenn also in einem Kunstwerke zugleich Geist und Natur vereint erscheinen, wie z. B. in einer harmonischen Landschaft, die zugleich geschichtlich ist, so ist dies eine reelle Mannigfalt, die auf innerer Artverschiedenheit beruht.

Oder denken wir den Gegensatz von Mann und Weib, von Wissenschaft und Kunst, oder an dem menschlichen Leibe den Gegensatz von Kopf und Leib, so sind sich diese entgegengesetzten Glieder der Art nach entgegengesetzt.

Ebenso zeigt sich diese Artverschiedenheit auch an blossen Formen und Bewegungen. So ist gerade und krumm nicht blos der Zahl nach ein Vieles, sondern ein Vieles der Art nach. Ebenso in Ansehung der blossen Lage ist die Entgegensetzung von oben nach unten, von hinten nach vorn, von der einen Seite zu der andern nicht bloss eine zahlige Entgegensetzung und Mehrheit, sondern eine Entgegensetzung der Art der Richtung nach.

Sehen wir nun genauer darauf hin, was zu einer artverschiedenen Mannigfalt erfordert wird, so finden wir, dass sie aus drei Stücken besteht. Erstens, was sich der Art nach entgegengesetzt ist, muss ein Gemeinsamwesentliches haben, worin es unter sich übereinstimmt. Wäre dies nicht, so ginge die Einheit verloren, welche das erste Erforderniss der

Schönheit ist. So z. B. die Glieder des menschlichen Leibes sind insgesammt ganz verschieden gebildet, belebt und gestaltet; sie haben aber dennoch Gemeinsames, wonach sie in der Einheit stehen. So sind sie alle aus organischem Stoffe, alle ihre Gestalten sind krummflächig, so dass alle diese Gestalten den Charakter der organischen Einheit an sich haben. Da ist nichts Geradliniges, nichts Eckiges an keinem einzigen Theile des menschlichen Leibes; und indem sie in diesem allgemeinen Charakter übereinstimmen, sind sie darin erst unterschieden, jedes in seiner eigenthümlichen Gestalt, in seiner eigenthümlichen Bewegung und Wirksamkeit.

Zweitens, das artverschiedene Mannigfaltige muss auch etwas Charakteristisches, Eigenthümliches haben, wonach ein Jedes ein Anderes ist, Eigenthümliches hat, was sich ausschliesst. Denken wir wiederum an die Artverschiedenheit der männlichen und weiblichen Schönheit, so hat die männliche und die weibliche Schönheit eine gemeinsame Grundlage; aber in dieser Uebereinstimmung sind diese beiden Schönheiten sich wesentlich entgegengesetzt, und zwar nach einem ganz bestimmten Gesetze, dass, was an dem männlichen Leibe überwiegt an Grösse, umgekehrt am weiblichen Leibe untergeordnet gross ist, weniger gross ist. Z. B. das Haupt eines schönen Mannes ist gegen seinen Leib grösser als das Haupt eines schönen Weibes gegen ihren ganzen Leib. Am Manne überwiegt das Haupt an Grösse, am Weibe unterwiegt es gleichsam, ist das Kleinere im Verhältniss. Ebenso gehört es zur männlichen Schönheit, dass der Bau der Brust über den Bau der Hüften überwiege. Dagegen erfordert das Gesetz der weiblichen Schönheit, dass der Bau der Hüften überwiege über den Bau der Schultern und der Brust. Ebenso an dem männlichen Leibe überwiegt die Hand gegen den Arm an Grösse und Mächtigkeit, dagegen am weiblichen ist entgegengesetzt die Hand kleiner gegen den ganzen Arm. Und so geht das Gesetz der entgegengesetzten Bildung durch die ganze Mannigfalt, welche sie in sich enthält, hindurch. Ohne diese charaktervolle Entgegensetzung also findet durchaus keine schöne Mannigfalt statt.

Drittens, das artverschiedene Mannigfaltige muss gegeneinander ähnlich sein und in vorbestimmter Harmonie; es muss für einander bestimmt sein, sich entsprechen, sich antworten, damit es sich hernach auch in eine Harmonie verbinden könne. Denken wir zur Erläuterung dieses Satzes die Schönheit der Natur und des Geistes. Beide sind sich wesentlich entgegengesetzt nach dem Charakter der Freiheit und der Nothwendigkeit; aber beide entsprechen sich durchgehends in allen Gliedern ihrer Gebilde. So der menschliche Leib, das höchste Naturgebilde, entspricht dem mensch-

lichen Geiste, dem höchstartigen geistigen Wesen, welches wir durch Erfahrung kennen. Das Haupt entspricht durch seinen Nervenbau dem Denken und Erkennen, das Herz dem Gefühl; die Bewegung des Blutes entspricht den Bewegungen des Gemüths im Puls oder in dem Erröthen aus Scham, der Unterleib entspricht dem Erbarmen, dem Mitleid, und so durchgehends jedes Glied, jedes Organ entspricht einem inneren Gliede der Thätigkeit des Geistes. Daher bildet auch Geist und Leib in seiner innigen Vereinigung das vollendetste harmonische Wesen der Welt, welches zugleich das schönste ist, den Menschen. —

Oder nehmen wir zur Erläuterung den Mann und das Weib in ihrer entgegengesetzten Schönheit, so entsprechen sie sich genau in dieser Entgegensetzung, so dass beide harmonisch vereint erst ein vollständiger Mensch sind, so dass in der Freundschaft oder in der Ehe von Mann und Weib, wenn diese Verhältnisse schön sind, erst die ganze Schönheit des einzelnen Menschen zur Gestaltung kommt. Daher Plato in einer passenden Ironie mythisch erzählt, im saturnischen Zeitalter seien nicht Mann und Weib getheilt gewesen, sondern ein gerundeter Mensch, in sich selbst befriedigt, ohne Bedürfniss nacheinander lebend. Dann habe, um die Eintönigkeit des Lebens aufzuheben, die Gottheit diesen Leib getheilt, so dass nun der Mann und das Weib ein halber Mensch seien, nach vornhin sich einander eröffnend, und wiederum aus Sehnsucht sich suchend, wegen der ursprünglichen Einheit der Gestaltung und des Lebens.

Ich erläutere dieses Entsprechen der Glieder der verschiedenartigen Mannigfalt noch durch ein anderes Beispiel. Denken wir an einem und demselben Leibe das Haupt und den sogenannten Rumpf oder übrigen Leib, so erscheint das Haupt beim ersten Anblick gänzlich verschieden gebildet, beinahe gar keine Aehnlichkeit zu haben mit der Organisation des Rumpfes. Aber die Naturforschung hat gelehrt, und es ist mit mathematischer Gewissheit bewiesen, dass das Haupt eine vollendet gleiche, ähnliche Bildung hat in seiner inneren Mannigfalt als der übrige Leib; dass die Unterkinnladen z. B. entsprechen den Armen, die Oberkinnladen den Schenkeln, Beinen und Füssen, dass die Augen entsprechen den Nieren, das Gehörorgan in seiner Bildung entspricht an der einen Hälfte der Leber, an der andern der Lunge. Für den gewöhnlichen Blick ist die Gegenähnlichkeit der Schönheit des Hauptes und des Leibes verdeckt, aber sie entfaltet sich für den Naturforscher vollständig nach allen Gliedern. Dies ist für die schöne Kunst zu wissen gar nicht gleichgiltig; denn nach diesem Gesetze ergiebt sich die wahre Gliederung des Hauptes, besonders des Gesichts, und die Grundgesetze der Schönheit des Hauptes zeigen

sich völlig analog den Grundgesetzen der Schönheit der Gliederung des übrigen Leibes. Ich werde unten dieses Verhältniss am gehörigen Orte vollständiger entwickeln, und es wird sich zeigen, dass die griechischen Künstler in ihren Kunstwerken den Kanon der Schönheit festgestellt haben, der mit den Resultaten der neuesten Naturforschung übereinstimmt.

Soviel hier von der artverschiedenen Vielheit, von der Verschiedenheit der Mannigfalt. Damit dürfen wir nicht verwechseln die reine, blosse Mehrheit des Gleichartigen, oder die unbestimmte, gleichgiltige Vielheit, welche als solche weder schön, noch unschön ist, sondern völlig indifferent für die Schönheit. Denken Sie zur Erläuterung eine Perlenschnur, und wenn die Perlen, jede für sich, noch so gesetzmässig rund gleich gross und gleich schön gefärbt sind, wie man zu sagen pflegt, so ist doch dies eigentlich kein schöner Gegenstand; denn diese Mannigfalt ist charakterlos. Oder denken wir z. B. die obern vier und die untern vier Vorderzähne, so können diese ziemlich gleich gelten in Gestalt; ihre Mannigfalt also ist nicht schön für sich allein genommen. Oder denken wir am menschlichen Leibe das symmetrisch Gepaarte, dass z. B. die Augen doppelt sind, die Nase aus zwei symmetrischen Hälften besteht, ebenso der Mund und das Kinn, so zwei Arme u. s. w., so ist diese blosse Doppelheit des Gleichartigen an sich gar nicht schön, sie ist, für sich allein genommen, für die Schönheit gleichgiltig.

Oder denken wir zur Erläuterung die einzelnen Sterne, die leuchtenden Punkte am Himmel beim Anblick des Firmamentes, so mag dieser Anblick der Vielheit wegen in Erstaunen setzen, auch erhaben gefunden werden, aber diese Vielheit für sich ist charakterlos, und insofern nicht schön; freilich auch nicht hässlich, nicht unschön, aber es ist darin keine wesentliche Eigenthümlichkeit des Schönen gegeben.

Aber diese an sich für die Schönheit gleichgiltige unbestimmte Vielheit macht gleichwohl eine Grundlage der Schönheit aus, insofern auf andere Weise eine Mannigfalt in diese Identität gebracht wird, z. B. die symmetrisch sich gegenüberstehenden Glieder des menschlichen Leibes erscheinen dadurch gar nicht schön, oder wenn der Soldat in Reihe und Glied geradehin stehet. Setzen wir aber diese symmetrischen Glieder in Bewegung, in Tanz, bringen wir dahinein einen Contrast der Gestaltung, lassen wir, indem der rechte Arm sich hebt, den Linken verhältnissmässig sich senken, dagegen, wenn der rechte Arm sinkt, die linke Hüfte gehoben sein und die rechte Hüfte gesenkt, so kommt in diese an sich ausdruckslose Symmetrie Artverschiedenheit der Gestaltung, und es entspringt die reizendste Abwechslung schöner sich bildender Gestaltungen und Bewegungen.

Zehnte Vorlesung.

Wir haben zuletzt die unbestimmte Vielheit des Gleichartigen betrachtet, sofern diese an dem Schönen und an den schönen Kunstwerken vorkommt, z. B. die unbestimmte Vielheit der Perlen, einer Perlenschnur, die unbestimmte Vielheit mehrerer versammelter Menschen, der einzelnen Blätter eines gefiederten Blattes, die gleichartigen Glieder an dem menschlichen Leibe, die sich blos durch die Symmetrie unterscheiden, unbestimmte, gleichgeltende Vielheit z. B. aller leuchtenden Punkte des Himmels. Es wurde gezeigt, dass diese unbestimmte, identische Vielheit für die Schönheit gleichgiltig sei, dass sie aber mittelbare Grundlage der Schönheit sein könne:

Erstlich, wenn auf andere Weise in diese charakterlose Vielheit entgegengesetzte Verschiedenartigkeit gebracht wird, welche selbst schön ist; wie z. B. in die Symmetrie des menschlichen Leibes durch Stellungen und Bewegungen; oder wie etwa in einem Tonstücke die völlig identische Vielheit der aufeinander folgenden Tacte dadurch eine Grundlage der Schönheit wird, dass in dieser identischen Vielheit sich eine schöne artverschiedene Vielheit entfaltet, in der Mannigfalt der Melodien und der Harmonien.

Zweitens wird die unbestimmte Vielheit Grundlage der Darstellung des Schönen, wenn sie das Mittel wird, die Schönheit sichtbar zu machen, z. B. jene Perlenschnur, um den Hals gelegt, oder um einen schönen Arm, wird selbst ein Darstellmittel der Schönheit, weil sie die schönen Linien der Umrisse der Glieder gleichsam nachzeichnet, also sichtbar und empfindbar macht.

Drittens wird die unentgegengesetzte Vielheit eine Grundlage der Schönheit dadurch, dass das identische Viele nach einem schönen Gesetze geordnet wird; z. B. die Constellationen der Himmelskörper, welche sich freilich nur als identische leuchtende Punkte in unserem Auge abspiegeln. Diese Constellationen sind gleichwohl das Resultat der gesetzmässigen Bildung der Gestirne in der Natur, und für denjenigen Geist, der diese Gesetze der Bildung und der Bewegung der Himmelskörper kennte, würde sich diese identische Vielheit verwandeln in eine unendlich schöne artverschiedene Mannigfalt, in ihr würde sich einem solchen Geiste die tiefste Gesetzmässigkeit der Natur auf die schönste Weise offenbaren. Der Astronom, wenn er Sinn hat für Schönheit, empfindet schon inniger das Schöne des Sternenhimmels, obschon bis jetzt kein Astronom das Gesetz der Anordnung davon mit Bestimmtheit kennt, mit Ausnahme unseres Sonnensystemes.

Aber diese Constellationen erfüllen schon den Geist jedes Gebildeten mit der Ahnung einer höheren Schönheit. Sie sind so eigenthümlich, dass kein Maler, kein Kupferstecher, soviel mir bekannt ist, aus reiner eigner Erfindung jemals einen

Sternenhimmel dargestellt hat. Hier wird etwas als Schönheit geahnet, obschon nicht durchschaut, weil wir die höhere Gesetzmässigkeit der Natur in dem Bau des Himmels wohl ahnen, aber nicht wissenschaftlich durchkennen. Daher wirkt dieser schöne Anblick zugleich zauberisch oder magisch, weil er dem Geiste ein Räthsel der Schönheit zur Anschauung darbietet.

Viertens wird das identische Viele dadurch eine Grundlage der Schönheit, dass es auf rhythmische, symmetrische Weise gestellt wird; denn, so angeordnet, entspricht es sich wesentlich und fordert zur Vereinigung auf. So z. B. ist die rechte Hand gebildet wie die linke. Da sie aber symmetrisch gestellt ist, so ist sie bestimmt, mit der rechten in Eins verbunden zu werden. Alle Theile der einen Hand passen auf alle Theile der andern, und so werden diese beiden völlig identischen Glieder dennoch Grundlage einer unerschöpflichen Schönheit in den verschiedenen Gegenstellungen der Hände und in der unerschöpflichen Weise, die Hände zu vereinen.

Endlich ist das Identisch-Mannigfaltige auch dadurch eine Grundlage der Schönheit, dass es und wenn es bei vollkommner Identität dennoch in anderer Hinsicht eine wesentliche Verschiedenheit an sich hat. Dies scheint widersprechend und unmöglich, es ist aber gleichwohl an vielem Identischen so, z. B. denken wir eine Bohne oder einen Weinstock von der Linken nach der Rechten herumgeschlängelt, welches eine schöne Gestaltung ist, und denken dagegen einen andern Stock von der Rechten nach der Linken herumgeschlängelt, so ist an sich die eine Linie ganz und gar mathematisch die gleiche wie die andere, und doch passt kein Theil des einen auf keinen Theil des andern. Wenn daher in einem Gemälde, oder in Verzierungen, wie man es in Arabesken sieht, solche Rankenlinien vorkommen, so gewährt es einen Zug der Schönheit, wenn die Windung rechts und links herum gesetzmässig abwechselt. Die Natur selbst hat diese Mannigfalt; denn einige ihrer Rankengewächse gehen rechts herum, andere links herum.

Aber das belehrendste Beispiel der Art sind die identischen Glieder des menschlichen Leibes; z. B. Hände und Füsse; die linke Hand ist gerade so gestaltet wie die rechte, und doch ist diese Gestaltung von der andern grundverschieden, indem kein Theil der rechten Hand an die linke Hand passt; z. B. ein Handschuh, der rechts angezogen wird, passt nicht links. Kant erklärt dies als ein unauflösliches Räthsel in seiner Kritik der reinen Vernunft, wenn Dinge, die so ganz identisch sind, doch wieder so ganz verschieden sein können. Dies ist aber für die Kunst ein günstiger Umstand, weil eben dadurch in diese Identität Mannigfalt kommt.

Soviel von der Mehrheit oder Vielheit der Art nach und in ihrem Verhältnisse zu der identischen Mehrheit.

Jetzt haben wir das zweite Glied unserer Eintheilung zu betrachten, die reine *Zahleinheit oder Mehrzahligkeit* in ihrer Bestimmtheit. Auch diese kommt wesentlich an dem Schönen und an schönen Kunstwerken vor, und die bestimmten Verhältnisse der Zahlen gegeneinander machen einen Grundzug aller schönen Gestalten aus; oder mit andern Worten: *das bestimmte Zahlverhältniss aller Theile des Schönen ist selbst ein Moment und Element der Schönheit.*

So tritt z. B. an allen organischen Naturgebilden die Zahl gesetzmässig hervor, theils in den Zahlabtheilungen des Gleichartigen, z. B. in den Zahlen der Wirbelbeine des Kopfes, des Halses, des Rückens. Durch diese bestimmten Zahlen der Wirbelbeine ist die Schönheit der andern Zahlverhältnisse des Leibes mit bedingt. Ein Wirbelbein des Halses mehr giebt einen zu langen, eins weniger einen zu kurzen Hals. Theils aber treten die Zahlen hervor in der Vielmaligkeit getrennter Theile des Leibes, z. B. dass zwei Ohren, zwei Augen, zwei Hände, zwei Füsse, dass fünf Fünger, und zwar von verschiedener Länge und Gliederung, und fünf Zehen sind.

Dass dies eine Grundwesenheit der menschlichen Schönheit ist, kann man auch durch den Gegensatz dadurch erkennen, dass alle Idole der Inder, an welchen diese Zahlen verletzt sind, also z. B. Figuren mit 3, 4, 10, 100 Armen, dadurch der Schönheit ermangeln und verlustig gehen. Es findet sich ferner dieses Hervortreten bestimmter Zahlen und Zahlverhältnisse an allem symmetrisch Schönen, z. B. an allen Werken der Baukunst, in Ansehung der Anzahl der Säulen, der Verhältnisse ihrer Theile, der Verhältnisse der Säulenweiten u. s. f.; ebenso an den Werken der schönen Gartenkunst, und überwiegend an allen schönen Verzierungen sowohl der Gebäude als auch des menschlichen Leibes; ferner an Allem, was rhythmisch ist, wo die Glieder nach Zahlen geordnet aufeinander folgen, z. B. in dem Versmaasse der Poesie, in der ganzen Gliedbildung eines Tonstückes. Denken wir zur Erläuterung ein ganz einfaches Tonstück, ein Menuet, so tritt zuerst die Zahl 2 hervor in dem majore und minore; jeder dieser beiden Theile ist wieder zweigetheilt, bestehend aus zwei sogenannten Klausen, und die acht Tacte eines jeden dieser Theile sind meist rhythmisch wieder zweigetheilt. Damit aber in diesem Kunstwerke Mannigfaltigkeit sei der Zahl nach, so ist dagegen der Tact davon dreigetheilt, in $^3/_4$ Tact. Und so ist ohne Zweifel diese Zahlbestimmtheit der Theile dieses kleinen Tonstücks ein Grundzug der Schönheit und eine Bedingung der eigenthümlichen Bewegung davon.

Aber das belehrendste Beispiel, wie grundwesentlich die geordnete Zahlheit dem Schönen ist, bietet die Musik überhaupt dar. Ihre Wesenheit besteht zunächst in Harmonie und Melodie. Davon ist die Grundbedingung die gesetzmässige Höhe und Tiefe der Töne. Der ganze unerschöpfliche Reichthum aber der Harmonie und der Melodie der Musik, wodurch das Gemüthsleben so zart und so ausdrucksvoll geschildert wird, beruht auf einigen wenigen Primzahlen und ihren Verhältnissen, auf den Primzahlen oder Grundzahlen 1, 2, 3 und 5 auf folgende Weise.

Der erste consonirende Ton, die Octave, ist durch die Zahl 2 bestimmt, indem die Octave noch einmal soviel Schwingungen macht in derselben Zeit als der Grundton. Wenn man also eine Saite mit gleicher Spannung halbirt, so giebt die Hälfte die Octave. Nimmt man aber den dritten Theil derselben Saite bei gleicher Spannung, so kommt nun der nächste verschiedene Ton des Accordes, die Quinte, und zwar die Quinte über der Octave, so dass die erste Quinte durch die Zahl $^2/_3$ bestimmt ist. Nehmen wir den fünften Theil der Saite, nach der Primzahl 5, so hören wir die reine grosse Terz in der zweiten Octave. Also ist der dritte Ton des Grundaccordes durch die Zahl 5 bestimmt. Die kleine Terz aber, welche den Gegensatz von Dur und Moll bestimmt, also eine Grundverschiedenheit des musikalischen Kunstwerks, ist durch die Zahl 3 und 5 zugleich bestimmt. Alle übrigen Töne der Tonleiter sind durch Verhältnisse bestimmt, welche durch Zahlen ausgedrückt werden, die aus jenen Primzahlen zusammengesetzt sind. Weiter unten in der Theorie der Musik wird dies, wie sich gehört, ausgeführt werden. Hier erwähne ich es nur aus dem Grunde, damit in einem anschaulichen Beispiele erkannt werde, wie blosse Zahlenverhältnisse, die gesetzmässig aufeinander folgen, die Grundlage eines unendlichen Reichthums von Schönheit sein können. Worauf nun das beruht, dass diese Zahlen gerade in ihrer Aufeinanderfolge die Grundlage der musikalischen Schönheit ausmachen, das ist eine tiefer gehende Frage, die weiter unten in der Theorie der Musik beantwortet werden soll. Dass aber ein solcher Grund stattfinden müsse, das ist Jedem offenbar, der diese Thatsache erfährt.

Noch will ich diesen Gegenstand durch ein anderes Beispiel erläutern. Der menschliche Leib stellt in seiner Gestalt ein bewunderungswürdiges System von Zahlverhältnissen dar, und zwar dies nach einer Dimension hin symmetrisch, nämlich nach der Dimension der Breite, von vorn an gesehen. Aber nach der Dicke und Höhe genommen, nicht symmetrisch; denn, von oben nach unten betrachtet, bildet das Gesicht keine Symmetrie mit dem Leibe, und eine Durchlinie, gedacht

von hinten nach vorn, giebt nie eine symmetrische Ansicht. Sehen wir auf die Länge-, Breite- und Dickeverhältnisse der Gliedmaassen, so findet sich die einfachste Zahl in schönster Ordnung; z. B. das Haupt in seiner Höhenlänge, vom Scheitel herabwärts gemessen, ist in der Höhe des ganzen Leibes gegen 7 mal enthalten, so dass, zusammengenommen diese Längen, das Verhältniss 1 : 8 herauskommt; und zwar an dem männlichen Leibe, dessen Haupt etwas grösser gegen seinen Leib ist, wie ich neulich erklärte, verhält sich der Kopf etwas grösser als 1:8, z. B. an dem vaticanischen Apoll; an dem Weibe aber verhält sich der Kopf etwas kleiner als 1:8, wie z. B. an der mediceischen Venus. Wird das Verhältniss des Kopfes grösser angenommen als 1:8, so entstehen in diesem Maasse plumpe Figuren. Wird aber der Kopf viel kleiner angenommen, dass er wohl zehnmal in dem ganzen Leibe enthalten ist, so entstehen allzu lange, schlanke Figuren, wie z. B. in dem Dürer'schen Werke über die menschlichen Proportionen mehrere sich finden. Ebenso z. B. in den Verhältnissen der Extremitäten, der Arme und der Füsse, und der einzelnen Theile davon. Die schönsten Bildsäulen der hellenischen Kunst stellen folgende Verhältnisse dar: wenn der Oberarm $1^1/_3$ ist, so ist der Unterarm auch $1^1/_3$, die Hand aber von der Wurzel bis zu der Spitze des Mittelfingers 1. Also haben wir das Verhältniss: 4, 4, 3. Nun muss dies doch wiederum seinen Grund in dem ewigen Naturgesetze haben, dass die Natur diese Glieder nach diesem Verhältnisse bildet, und auch davon muss ein bestimmter Grund gefunden werden, dass gerade diese Verhältnisse auch die schönen Verhältnisse sind. — Soviel von der blossen Zahlverschiedenheit und den Zahlverhältnissen.

Drittens aber kommen diese beiden Vielheiten immer miteinander vereint und verbunden vor, d. i. Artverschiedenheit oder eigentliche Mannigfalt ist am Schönen zugleich und vereint mit der zahligen Vielheit in den gesetzmässigen Zahlverhältnissen.

Am vollendetsten ist die Vereinigung dieser beiden Vielheiten oder Mehrheiten an dem menschlichen Leibe, weil dieses Gebilde das vollendetste Werk der ganzen Natur ist und auf eigenthümliche Weise die ganze Gesetzmässigkeit der Natur, alle ihre Kräfte, alle ihre Gestalten in einem Meisterwerke vereint darstellt.

So findet sich auch diese Vereinigung anschaulich an jedem Tonkunstwerk. Die reinen Zahlbestimmtheiten machen die Grundlage aus, aber sie werden das Mittel, die Schönheit des Gemüthslebens in dem Reiche der Klänge darzubilden, und die unerschöpfliche Mannigfalt in sich aufzunehmen. Der Rhythmus, Tact, schreitet immer identisch fort nach blossen Zahlverhältnissen. Aber in der Melodie, in der Harmonie, in

dem Kraftmaasse des Piano und Forte, in der Art des Ausdruckes der Töne entfaltet sich eine unerschöpfliche Artverschiedenheit, ein so grosser Reichthum des schönen Kunstwerkes, als reich das Leben des Gemüthes selbst ist.

In dieser Einsicht, dass die Vielheit ein Moment der Schönheit sei, ergeben sich eine Reihe von Grundgesetzen, welche für alles Schöne auf gleiche Weise gelten. Die drei obersten hiervon will ich erklären. Elfte Vorlesung.

Das erste dieser Gesetze ist folgendes: *Jedes Schöne und jedes schöne Kunstwerk muss eine innere Vielheit haben, welche enschiedenen Gegensatz hat, contrastirt, welche bestimmt gegliedert ist, articulirt ist, und welche wohlgeordnet ist, welche rhythmisch ist, und deren Glieder sich einander als ähnliche entsprechen.*

Die letzte Forderung, dass die Glieder des Verhältnisses wohlgeordnet seien, wird gewöhnlich durch das Rhythmische bezeichnet. Das *Rhythmische* aber oder der *Rhythmus* ist selbst ein doppelter: erstlich, die stetig fortschreitende Gesetzmässigkeit der Ordnung, der *einfache Rhythmus*; dann aber auch die *Gegenfolge des Rhythmus*, wo die Glieder in umgekehrter Ordnung wieder kommen. Z. B. wenn wir die Füsse der Versmaasse betrachten, so ist es ein einfacher Rhythmus, wenn zwei Anapästen aufeinander folgen: ⏑⏑– ⏑⏑–; dagegen aber ist es eine Gegenordnung, wenn ein Anapäst anfängt und ein Daktylus folgt: ⏑⏑– –⏑⏑. Oder in einer Linie, die einen doppelten Bogengang beschreibt, ist eine Gegenordnung, *Antirhythmus*; erst steigt sie auf in wechselnder Krümmung, dann in der Gegenordnung ab (s. Fig. 1). Die Gegenordnung nennt man gewöhnlich die *Symmetrie*, die Miteinandergemessenheit, von σύν mit und μέτρον Maass, und man bestimmt sie dahin, dass von einer Mitte aus derselbe Rhythmus nach entgegengesetzten Seiten folge. So z. B., von der Brust ausgehend, die Arme bis zu den Fingerspitzen, da ist die Mitte der Symmetrie etwa in der Halsgrube; von da sind die Glieder etwa in gleichem Rhythmus ausgetheilt. Oder wenn wir die senkrechte Linie an der Vorderseite eines Gebäudes denken, so ist diese Linie die Mitte der Symmetrie, wie man sagt, weil links und rechts alle einzelne Theile des Gebäudes in entgegengesetzter Folge denselben Rhythmus haben.

Geschichtlich bemerke ich, dass das Wort: Symmetrie auch noch eine allgemeine Bedeutung hat, und dass es die ursprüngliche griechische ist, wonach es überhaupt Verhältnissmässigkeit, Ebenmass andeutet. In diesem Sinne nennt man die verschiedenen Ordnungen der Baukunst verschiedene Symmetrien und spricht von der Symmetrie des menschlichen

Leibes, um sein Ebenmaass zu bezeichnen. Wenn also dieser Ausdruck richtig verstanden wird, so enthält das hier erklärte Gesetz die Forderung, dass die ganze Vielheit eines Schönen rhythmisch sei, und zwar sowohl einfach rhythmisch, als gegenrhythmisch, antirhythmisch, oder symmetrisch. Ich will diesen für die Kunstlehre wichtigen Gegenstand durch ein einziges Beispiel hindurchführen und erläutern, — das einfachste Beispiel, das gedenklich ist, die Raumfiguren, also die schöne Vielheit der Raumgestalten.

Die einfachste Raumgestaltung ist die gerade Linie und ebene Fläche. Aber daran ist gar keine artverschiedene Vielheit. Einheit hat die gerade Linie wohl und die ebene Fläche, aber reine Einerleiheit, Identität. Auch sind diese beiden Formen ansich gar nicht begrenzt, sie sind auch nicht in sich geschlossen, also nicht wahrhaft selbständig und frei, weil das Gerade nicht in sich selbst zurückkehrt. Daher haben auch alle geradlinige und ebenflächige Gestaltungen als solche gar keine Schönheit der Mannigfalt; wohl aber, wenn z. B. gerade Linien in bestimmten Zahlverhältnissen angenommen werden, oder in bestimmten Winkeln aneinander gefügt werden, entspringt schon eine Artverschiedenheit, welche schön sein kann, wenn diese Verhältnisse schön sind. Das ist aber keine innere Schönheit der geraden Linie oder der ebenen Fläche.

Die nächste Gestalt nach der geraden Linie und der Ebene ist der Kreis und die Kugel. Der Kreis hat Einheit, er hat aber auch Selbständigkeit und Ganzheit, und zwar an ihm selbst; denn er ist in sich geschlossen, oder gerundet. Folglich hat die Kreisgestalt schon mehrere Grundelemente der Schönheit an sich, die in sich geschlossene, selbständige Einheit; aber eine Mannigfaltigkeit, die da Artverschiedenheit wäre, hat er nicht; denn es ist gar kein Gegensatz der Krümmung. Die Krümmung des Kreises ist identisch, immer dieselbe. Ebensowenig hat die Kugel eine innere verschiedene Mannigfalt; denn ihre Fläche ist allseitig gleichgekrümmt. Also auch diese Gestaltungen haben gar nicht die Schönheit der innern Mannigfalt.

Gehen wir aber zu der nächsten veränderten Gestalt, zu der Ellipse fort und zu dem Körper, der nach der Ellipse bestimmt gekrümmt ist, zum Ellipsoide, so finden wir darin die erste innere wahre Entgegensetzung in einer unerschöpflichen Mannigfalt; denn die Ellipse ist an zwei Punkten, a und b, am meisten krumm; von da aus wird ihre Krümmung immer kleiner, bis sie den Hochpunkt c erreicht, und unterhalb den tiefsten Punkt d (s. Fig. 2). Hier ist also schon eine Mannigfalt der Krümmung, und zwar eine rhythmische und symmetrische Mannigfalt. Rhythmisch in folgender Ordnung: a c b d a, und zwar ist die Ellipse in den Punkten a und b in

ihrer ganzen Erstreckung am meisten krumm, in c und d am wenigsten krumm, und so geht es ohne Ende rhythmisch fort; aber auch symmetrisch; denn, wenn wir die kleine Axe c d annehmen, so ist die Linie links der Linie rechts gegengeordnet ähnlich. Ebenso wenn wir die Linie a b, die grosse Axe, als Standlinie setzen, so ist diese Linie wiederum auf andere Art in zwei symmetrische Hälften getheilt, und dabei ist eine unendliche Mannigfalt möglich, denn die beiden Axen der Ellipse können sich nach jeder Zahl verhalten, wie 1:2, 1:3 und so fort ohne Ende. Daher urtheilt auch schon das gewöhnliche Gefühl und der gewöhnliche Verstand, dass die Ellipse schöner ist als der Kreis, und ein Ellipsoid schöner als die Kugel. Der Grund dieses Urtheils ist: weil an dieser Gestaltung eine entgegengesetzte Verschiedenheit, eine verschiedenartige Mannigfalt ist.

Gehen wir fort zu der nächsten mannigfaltigeren Gestalt, der Eigestalt (s. Fig. 3). Und zwar betrachten wir erstlich die Eilinie, so ist an der Eilinie ein Punkt a am wenigsten krumm, der entgegenstehende b, an der Spitze des Eies, am meisten krumm in dieser Dimension. Die beiden andern Punkte c und d oder die Seitenhöhenpunkte des Eies haben wieder eine andere Krümmung, also haben wir hier einen neuen Gegensatz, der an der Ellipse nicht war; es ist also hier eine Mannigfalt mehr, die gesetzmässig im Ganzen bestimmt ist; und die beiden Seitentheile des Eies a d und d b sind einander nicht ähnlich, wie in der Ellipse, wo sie sich durchaus ähnlich sind. Daher haben wir auch eine zwiefach verschiedene Symmetrie an der Eilinie, nach der Breite und nach der Höhe. Deshalb findet Jeder die Eilinie und das Ei schöner, wie man sagt, als die Ellipse und als das Ellipsoid, weil eine gesetzmässige Mannigfalt mehr daran ist.

Wenn nun hier der Ort wäre, dies weiter durchzuführen, so würde ich noch einen Gegensatz hineinbringen und abgeartete Eilinien zeichnen, wo die beiden Seiten sich nicht gleich sind, wo die eine Seite sich schlanker anbildet. Solcher Linien finden sich schon am menschlichen Leibe mehrere, und diese sind noch einer höheren (vollkommneren) Schönheit fähig.

Dies ist eine Erläuterung durch Linien von einfacher Krümmung. Nun haben wir auch Linien von doppelter Krümmung, solche Linien, welche durchaus auf ein und dieselbe ebene Fläche nicht aufpassen, von denen kein Theil in einer Ebene ist.

Denken Sie zur Erläuterung eine Spirallinie, welche zugleich in die Höhe sich zieht, oder eine Rankenlinie, wenn ein Gewächs um einen Stock oder Baumstamm geht; oder die Linie, die das menschliche Rückgrat beschreibt, wenn

der Mensch zur Seite und vornhin sich neigt. Diese Linien passen nicht auf eine Ebene und haben die Eigenschaft, dass sie zugleich von vorn nach hinten, von rechts nach links und von oben nach unten fortschreiten, dass sie also die grösste Mannigfalt in Ansehung der Raumerstreckung an sich haben.

Die gerade Linie geht immer in einer Richtung in derselben Ebene, die Kreislinie ändert zwar stets die Richtung, bleibt aber auch in derselben Ebene; aber jede doppeltkrumme Linie bleibt durchaus nicht in derselben Ebene, wie z. B. die Linie, die die Ränder des menschlichen Beckens beschreiben, eine der schönsten Linien, die gedacht werden können. Diese Linien haben eine grössere, ja die grösste räumliche Mannigfalt an sich.

Ich will zuerst die einfachste hiervon, soweit es hier zweckmässig ist, schildern: das ist die doppeltkrumme Linie, welche um eine Walze herum geht, indem sie sich unter einem bestimmten Winkel erhebt und sich herumschlängelt. Diese Linie ist die, wonach die Wendeltreppen gebildet werden, die Linie, die an allen Schrauben vorkommt, daher sie auch Schraubenlinie genannt wird (s. Fig. 4). Diese hat schon eine eigne Schönheit; denn sie steigt gleichförmig auf, zu gleicher Zeit aber geht sie gleichförmig von der Linken nach der Rechten, also zur Seite, und zu gleicher Zeit geht sie von vorn nach hinten. Sie hat also alle drei Dimensionen an sich, ihre Bewegung ist vollkommen nach Länge, Breite und Tiefe. Daher schon schöne Rankengewächse, wenn die Ranken gleichförmig etwa einen Baumstamm umgeben, durch ihre liebliche Form gefallen.

Diese Linien von doppelter Krümmuug nennt man gewöhnlich auch Wellenlinien, auch Schlangenlinien, und Hogarth in seinen Untersuchungen über die Schönheit behauptet, dass die vollendete Schönheit der Raumgestalt in lauter solchen Wellenlinien oder Schlangenlinien bestehe.

Zwölfte Vorlesung.

[Es wurde zuletzt das Gesetz erklärt, dass jedes Schöne in seiner Einheit eine charaktervoll entgegengesetzte Mannigfalt enthalten müsse. Dieses Gesetz fing ich an zu erläutern durch die Stufenfolge der Raumgestalten, welche in demselben Maasse an Schönheit reicher werden, als in ihnen wesentliche Gegensätze hervortreten, — ein Gesetz, dessen ich mich hier nur zur Erläuterung bediene, dessen wir aber weiter unten in der Abhandlung von der plastischen Schönheit wesentlich bedürfen. Ich kam dabei bis zur Erklärung derjenigen doppeltkrummen Linie, welche man Schlangenlinie oder Wellenlinie nennt, und zeigte zuletzt die einfachste davon, wo sich die Schlangenlinie um eine Walze schlängelt.]

Die Schönheit dieser sich schlängelnden Linie beruht zuerst darin, dass sie zugleich aufsteigt, zur Seite steigt und von vorn nach hinten steigt, also alle drei Hauptraumdimensionen an sich hat. Was eben ihre Krümmung betrifft, so ist sie darin gar nicht mannigfaltiger als der Kreis. Diese einfache Schraubenlinie oder Treppenlinie ist durch und durch von einerlei Krümmung ohne allen Gegensatz, also insofern ist sie nicht schön in Ansehung der Vielheit, weil sie nur Einerleiheit hat.

Die der jetzt erklärten zunächst stehende Schlangenlinie ist die um einen Kegel gewundene (s. Fig. 5). Die hinterwärts liegenden Richtungen gebe ich durch Punkte an. Diese Linie hat schon einen Gegensatz mehr als die erste; denn ihre Krümmung wird immer kleiner und kleiner, je näher sie sich zu der Spitze des Kegels bewegt. Daher auch Hogarth gerade diese Linie erwählt hat, um seine Gedanken von der Schönheitlinie zu erläutern.

Noch einen Gegensatz mehr hat diejenige Schlangenlinie, die um eine Kugel gewunden ist. Zu dieser Linie gehört, die loxodromische Linie, welche jedes Schiff beschreibt, nach welchem Windstriche es auch sich bewege. Diese Linie nun hat einen Gegensatz mehr als die vorige; denn in dem Punkte a der Mitte der Kugel gegenüber in Ansehung der Axe, da ist die Krümmung am kleinsten, gleich der Krümmung der Kugel. Nun wird aber die Krümmung unterhalb und oberhalb immer grösser und grösser, und zwar gänzlich symmetrisch, d. h. wenn der Punkt b der Curve von dem Punkt a gleichweit absteht, als der Punkt β, so hat die Curve in diesen beiden Punkten einerlei Krümmung, und zwar eine grössere Krümmung als in dem Punkte a, und im Pole hat sie die grösste Krümmung, da ist sie unendlich krumm (s. Fig. 6).

Noch einen Gegensatz mehr hat aber diejenige Schlangenlinie, welche um irgend ein Ei gewunden ist, und zwar zunächst diejenige, die von einem Pole des Eies zu dem andern fortschreitet; denn hier nimmt von dem Punkte, wo die Krümmung die kleinste ist, von dem Punkte a, die Krümmung nach oben ganz anders zu, als nach unten, und auch die Länge der beiden Theile der Linie ist ungleich und unsymmetrisch, aber wohl rhythmisch (s. Fig. 7 u. 8). Dies ist diejenige, welche an dem menschlichen Leibe vorwaltend, und zwar die schönste ist, weil alle Glieder des menschlichen Leibes Ellipsoide oder Ovaloide sind, wie die Künstler sagen, Ovale sind. Also ovale Spiralen von doppelter Krümmung, das sind die am menschlichen Leibe schönsten Linien, worauf eben Hogarth zuerst aufmerksam gemacht hat in seiner Schrift: Analysis of beauty, Zergliederung der Schönheit, 1753, übersetzt von Mylius 1760. Hogarth war selbst Maler, und noch in weit höherem

Verstande Kenner der Werke der bildenden Kunst, daher seine Lehren so anschaulich gemacht werden konnten.

Was ich hier mitgetheilt habe, ist nicht aus dieser Schrift genommen; denn dort finden sich blos Andeutungen dessen, was ich hier philosophisch-mathematisch zu erklären vermochte.

Der menschliche Leib zeigt überhaupt an seinen Formen den allergrössten Reichthum geordneter, artikulirter, organischer Mannigfalt. Er ist das höchste Naturgebilde, und eben deshalb ist er Mikrokosmos, die kleine Welt, genannt worden; und eben dadurch, dass der Leib die schönsten, zusammengesetzesten Linien und Flächen darbietet, eben dadurch wird er in seiner Gestalt das Ebenbild der Schönheit der ganzen Welt; ja man darf vielleicht sagen, dass sich in dem menschlichen Leibe an seiner Gestaltung als an einem Tempel Gottes, wie heilige Bücher mehrerer Völker ihn nennen, noch die Schönheit Gottes sich in einem sinnlichen Gleichnissbilde spiegle.

Gehen wir jetzt zu der Betrachtung des zweiten von den Gesetzen fort, welche sich in der Betrachtung der Einheit ergeben. Es ist folgendes: Die ganze Vielheit des Schönen und alle Glieder derselben müssen nach der Einheit der eigenthümlichen Wesenheit des Ganzen bestimmt sein. Denn, wäre irgend ein Glied der Mannigfalt, oder mehrere Glieder, nicht durch die Einheit bestimmt, so wäre dadurch die Einheit unterbrochen, mangelhaft, verletzt, also wäre die Grundwesenheit aller Schönheit verneint und aufgehoben, — die Einheit. Es möchte ein solcher dem Ganzen unangemessener Theil, oder mehrere solche Theile für sich allein genommen, noch so schön sein, so verderben sie doch die Schönheit des schönen Ganzen, wenn sie ihm nicht angehören, wenn sie dem Charakter des Ganzen nicht gemäss sind. Ich erläutere auch dies Gesetz durch einige anschauliche Beispiele.

Der menschliche Leib enthält einen Reichthum von Gestalten, nur aber solche, die seinem organischen Charakter gemäss sind, d. h. solche Gestalten, welche von innen heraus, mit Freiheit gebildet zu sein sich ankündigen; also gerundete, in sich beschlossene, sanftverschmolzene Eigestalten, Ovale, nicht etwa Ecken oder Spitzen, oder blosse Kugelformen, oder Würfelformen, oder gerade Linien, denn alle diese Gestalten sind dem Charakter seiner Schönheit nicht angemessen. Damit aber wird diesen Gestalten, die der menschliche Leib nicht an sich hat, ihre Schönheit nicht abgesprochen.

Sehen wir z. B. die Pflanzen an, so finden wir an ihnen jene höher geformten Flächen und Linien, die dem mensch-

lichen Leibe eigen sind, nicht, ja es würde ihre eigenthümliche Schönheit dadurch verletzt werden. Aber wir finden an ihnen einfach gekrümmte Flächen, Eiformen, die an den Rändern entstehen, einfach gerundete Eiformen, gerade Linien, auf verschiedene Weise sich durchkreuzend und verbunden. Wir finden in ihren Früchten kugelähnliche Gestalten, und darin gerade besteht die eigenthümliche Schönheit der Pflanzengestaltung.

Gehen wir eine Stufe tiefer herab in den Gebilden der Natur, in den chemischen und Krystallisations-Prozess, so sehen wir da das Reich der geraden Linien und ebenen Flächen. Daher beruht die Schönheit eines Krystalls gerade darauf, dass alle geradlinige Kanten heil und ununterbrochen, dass alle Winkel genau richtig, dass alle Spitzen unverletzt sind, und dass die Klarheit des ganzen Gebildes in diesen einfachen Gestalten erscheint. Ein Krystall von Eiformen ist nicht gedenklich, als ursprüngliche Form gedacht, und schon die höheren Gestalten der Pflanzen kommen am Krystall nicht vor.

Daher z. B. in den schönen Gestaltungen der Hausgeräthe in der antiken Kunst mehr die gerade Linie und die einfache Krümmung vorwaltet, hindeutend auf den chemischen Prozess, und es ein verderbter Geschmack war, als man in den französischen Gebilden der Geräthe Thierformen, krumme Linien aller Art anbrachte. So ist jedes Gebilde in der Mannigfalt seiner Formen nur schön, wenn diese Formen dem Charakter der Einheit desselben angemessen sind, diese Einheit verkündigen und darbilden.

Ebenfalls können wir dies erläutern an dem Gegensatze des männlichen und weiblichen Leibes. Wenn an einem männlichen Leibe ein Glied noch so schön weiblich gebildet wäre, z. B. der Arm, so würde es doch der männlichen Schönheit wehe thun, weil zwar dies Glied an sich schön gebildet, aber weil seine Eigenthümlichkeit der Einheit des ganzen Gebildes widerstreitet.

Ebenso ist es in Ansehung der Schönheit eines sittlichen Charakters. Soll diese gehalten sein in ihrer würdevollen Einheit, so darf in den Entschliessungen, Willensentschlüssen und Handlungen des Menschen durchaus nichts vorkommen, welches der sittlichen Freiheit und Würde widerstreitet: und wenn es in anderer Hinsicht noch so schön wäre, so würde es dennoch durch die Idee der sittlichen Freiheit ausgeschlossen.

Ebenso bewährt sich dies in aller Hinsicht in der Musik. Setzen wir z. B. ein Tonstück von ernstem Charakter, so muss die ganze Mannigfalt dieses Tonstücks in diesem Charakter enthalten sein nach Zeitmaass, Tempo, Tact, Tonart.

Rhythmus, die Abwechslung von Dur und Moll, Bestimmtheit der Stärke und Schwäche, alles muss den Charakter des Ernstes haben. Und wenn in diesem Tonstücke ein einziger Theil vorkäme, noch so schön übrigens, der aber das Gemüth aus jener Einheit der ernsten Empfindung herausrisse, so wäre die Schönheit dieses Tonstückes doch dadurch verkümmert.

Hieran fügt sich das dritte der Gesetze, welche in der Anschauung der Einheit des Schönen sich ergeben. Es kann so ausgesprochen werden: Die Vielheit darf nicht über der Einheit vorwalten, die Vielheit muss in der Einheit gehalten und gemässigt sein, nach dem Gesetze der Einheit gewählt und geordnet. Also darf die Vielheit die Einheit nicht überwältigen, zertrennen, verdunkeln, damit das ganze Schöne dadurch nicht unzusammenhängig, zerstreut, verworren, wüst oder vag werde, widrigenfalls dann auch die Wahrnehmung des Schönen dadurch zerstreut und unbefriedigt würde; denn es hörte auf, fasslich zu sein, und verlöre seine einfache Klarheit. Der Grund dieses Gesetzes ist dies, dass die Einheit die Grundwesenheit aller Schönheit ist, sowie überhaupt die Einheit die erste aller Wesenheiten ist. Wenn also die Mannigfalt ohne Einheit wäre, oder wenigstens theilweis mit der Einheit nicht übereinstimmte, also vor der Einheit vorwaltete, so wäre die ewige Ordnung der Grundwesenheiten verkehrt, das Zweite übergeordnet, die Vielheit wäre fälschlich an die Stelle des Ersten gesetzt, der Einheit. Es darf daher das Mannigfaltige durchaus nur Zugang finden in das schöne Kunstwerk, sofern es in der Einheit selbst begründet ist, seine Nothwendigkeit in der Einheit hat; und Alles muss entfernt werden, wäre es auch für sich selbst noch so schön, noch so glänzend, was seinen Grund und seine Nothwendigkeit ausserhalb der Einheit hat. Wenn ein Kunstwerk, übrigens reich an schönen Einzelheiten, durch die Ueberladung mit überflüssigem Mannigfaltigen den wahrnehmenden Geist verwirrt und das empfindende Gemüth zerstreut, so sagt man ganz richtig: bei aller seiner Schönheit lasse es kalt, es interessire nicht, es fessele die Aufmerksamkeit nicht, es befriedige nicht.

Dieses wichtige Grundgesetz des Schönen und der schönen Kunst gilt ebensowohl von der Artverschiedenheit, der eigentlichen Mannigfalt, als auch von der Zahlvielheit. Wir können uns dies Gesetz wiederum durch das Schöne jeder Art und Kunst erläutern.

Denken wir z. B. ein historisches Gemälde, auf welchem sich Figuren befinden, die an sich schön und ausdrucksam sein sollen, die aber im Ganzen keine Nothwendigkeit haben, also ebenso gut oder noch besser wegbleiben können, die

gar nichts dazu beitragen, die Wesenheit der geschilderten Handlung anschaulich zu machen, so ist ein solches historisches Gemälde, wie blendend es auch sei, doch der ersten Wesenheit des Schönen verlustig, es ermangelt der Einheit und der in der Einheit nothwendigen Mannigfalt. So finden sich z. B. mehrere Darstellungen des Bethlehemitischen Kindermordes, unter anderm eine in Dresden von einem italienischen Meister, worauf vielleicht 50 Figuren sind, die aber alle keine Nothwendigkeit haben, die nur das einfache Schreckliche dieser Begebenheit erfassen und in sehr vielen unschönen Situationen darstellen. Dagegen hat Rubens, der dieses Gesetz in seinen grössten Kunswerken stets beobachtet hat, diesen Gegenstand dargestellt in einem Meisterwerke, welches in der Münchner Gallerie sich findet, wo uns vier Figuren auf eine wesenhafte Art diese Begebenheit darstellen, ein Krieger, die Mutter, ihr Kind und ein Zuschauer. Das ist das Ganze, und dies ist die echt wesentliche künstlerische Auffassung dieses Gegenstandes.

Dasselbe finden wir auch z. B. in der Orchestermusik anschaulich dargestellt. Nicht die Menge der Stimmen, nicht die Schönheit der einzelnen Stimmen für sich macht die Grundschönheit dieses Ganzen aus, sondern dies, dass alle Stimmen ihren Grund in dem schönen Ganzen haben, dass keine etwas Ueberflüssiges, Ungehöriges aussagt, sondern dass alle Stimmen, jede auf eigne Weise, den Charakter, den ganzen Geist der Begebenheit des Gemüths lebensvoll schildern, welche den Inhalt dieses Kunstwerkes ausmachen.

Betrachten wir dieses Kunstgesetz von der negativen Seite, als verneinende Vorschrift, so sind dadurch folgende Fehler an einem Kunstwerk ausgeschlossen. Erstlich alles Zufällige, das heisst, was keinen Grund in der Einheit hat und nicht in wesentlicher Beziehung zu der Einheit ist. Ebendaher auch alles Ueberflüssige, ferner aller übermässige Reichthum an sich gehaltvoller Elemente, alle Ueberladung, alle Ueberfüllung.

[Erinnern wir uns, ehe wir weiter gehen, kurz an den Zusammenhang unserer Untersuchung. Unsere Aufgabe ist, den Begriff oder die Idee der Schönheit zu bestimmen. Um dahin zu gelangen, suchten wir die Eigenschaften oder Grundwesenheiten der Schönheit auf. Die ersten Grundwesenheiten der Schönheit fanden wir, es sind: Einheit, Selbständigkeit und Ganzheit des Schönen; alle andern Erfordernisse der Schönheit also müssen an oder in diesen dreien gefunden werden. Demnach fragten wir, was die Einheit des Schönen an sich enthalte. Die Antwort war: die schöne Vielheit oder Dreizehnte Vorlesung.

Mannigfalt. Diese haben wir nun in den letzten Betrachtungen untersucht und bestimmt.]

Da nun die Einheit die Selbständigkeit und die Ganzheit an und in sich begreift, so muss auch die Vielheit oder Mannigfalt des Schönen sich zunächst an der Selbständigkeit zeigen, endlich auch daran, dass das Schöne ein Ganzes ist. Folglich ist der nächste Gegenstand der Betrachtung dieser: zu untersuchen, wie das Schöne nach seiner Selbständigkeit Mannigfalt sei; oder auch so ausgedrückt: wie sich die Mannigfalt der Vielheit des Schönen an seiner Selbständigkeit zeige. Sehen wir also auf diesen Gegenstand hin und suchen dies zu bestimmen. Das Erste, was sich hier darbietet, ist Folgendes: sowie der Einheit selbst die Selbständigkeit zukommt, so muss auch die Selbständigkeit einem jeden seiner inneren schönen Glieder zukommen. Das ganze innere Mannigfaltige, die ganze innere Vielheit des Schönen muss Selbständigkeit haben; folglich einem jeden inneren Gliede der Vielheit eines Schönen kommt Selbständigkeit zu, es muss an und für sich selbst etwas Wesentliches sein. Aber die Selbständigkeit eines jeden Gliedes der inneren Vielheit des Schönen ist der Selbständigkeit des Ganzen untergeordnet. Die Selbständigkeit desselben ist eben eine bedingte, von der Selbständigkeit des Ganzen abhängige. Und da das ganze Schöne in seiner einen Selbständigkeit alle seine Glieder befasst, so müssen auch alle diese Glieder gegen alle selbständig sein, eine eigenthümliche Wesenheit haben. Wir haben also hier folgende zwei Hauptpunkte zu betrachten: Erstlich die eigenthümliche Selbständigkeit eines jeden Gliedes der inneren Mannigfalt eines Schönen. Zweitens dies: d a s s diese Selbständigkeit eines jeden Gliedes, und w i e sie von der Selbständigkeit des Ganzen abhängt, und zugleich mitbedingt ist durch die Selbständigkeit aller andern Glieder desselben Ganzen.

Zuförderst also lassen Sie uns die Selbständigkeit eines jeden Schönen für sich betrachten. Darin liegt die Forderung enthalten, dass ein jedes Glied eines Schönen, für sich selbst betrachtet, etwas Wesentliches ist, sogar ohne noch zu dem Ganzen bezogen zu sein; dass es sich zunächst durch sich selbst bestimme, sich selbst bilde, sich selbst gestalte von innen heraus, gleichsam in seinem eignen Lebenstriebe, dass also jedes Glied eines schönen Ganzen zunächst frei in sich selbst sei, seine eigenthümliche Wesenheit an sich selbst habe und bilde; oder mit andern Worten, dass jedes Glied eines Schönen charakteristisch selbständigen Inhalt habe. Erläutern wir uns diese Forderung an das Schöne durch bestimmte Arten des Schönen und der schönen Kunstwerke. Denken wir z. B. ein Tonstück, so muss es bestehen in einzelnen Gliedern oder Rhythmen der Melodie und der Har-

monie, es muss bestehen aus einzelnen Stimmen, welche insgesammt zu dem Ganzen vereinstimmen. Jeder dieser Rhythmen muss für sich selbst genommen einen wesentlichen schönen Inhalt haben bis zu den letzten kleinsten Gliedern in einzelnen Tacten herab. Sowie der geringste Rhythmus darin ist, der an sich selbst nichts sagt, nicht Ausdruck eines bestimmten Gefühls ist, so ist insofern das Kunstwerk leer und ermangelt in dieser Hinsicht der Schönheit. Ebenso die einzelnen Stimmen eines vielstimmigen Tonstücks. Jede Stimme muss einen eignen Charakter haben und diesem eignen Charakter gemäss einen bestimmten musikalischen Gedanken aussprechen, so dass, wenn diese Stimme auch für sich allein gehört würde, schon ein bestimmter Sinn uns daraus anspräche; es versteht sich, dass dieser Sinn der einzelnen Stimme für sich allein nicht genügend sein kann, sondern hinweisen muss auf die anderen Stimmen, auf das ganze Kunstwerk als auf seine wesentliche Ergänzung. Diese Forderung gilt ebensowohl von der Hauptstimme, der obligaten, als von den untergeordneten Stimmen, den füllenden Stimmen, Ripien-Stimmen. Wenn sogar bei einer einfachen Begleitung eines einfachen Instrumentes, wie der Guitarre zu einem Liede, diese Begleitung für sich allein gar nichts sagt, sondern sozusagen nur die Tonart angiebt und den Tact hält, so ist das eigentlich gar keine schöne musikalische Begleitung. Dieselbe Forderung können wir uns auch durch den Bau eines menschlichen Leibes verdeutlichen. Jedes einzelne Glied dieses vollständigen Naturgebildes hat für sich seine eigne Gestalt, sein eignes Leben, seine eigenste, dem Ganzen wesentliche Function, seine eigne Bewegung, so dass es, für sich allein genommen schon, in eigner selbständiger Schönheit steht und sich bildet; und erst darin, dass ein jedes Glied dieses Leibes, jedes Organ in seiner eignen Gesetzmässigkeit frei sich bildet und zu seiner eignen Schönheit gelangt, erst darin ist die ganze freie Schönheit des ganzen Leibes vollendet. Unsere Forderung kehrt auch wieder für jedes Gedicht, z. B. für die Person eines jeden Dramas. Wie untergeordnet irgend eine dramatische Person auch sein möge, einen selbständigen Gehalt und Werth muss sie haben, und wenn es eine Person der zweiten oder dritten Rolle wäre; widrigenfalls würde diese Person in die Reihe der blossen sogenannten Statisten eintreten, d. h. solcher Personen, die blos eine charakterlose Mehrheit bezeichnen, die ihren Werth lediglich durch das Ganze erhält.

Dies ist also die erste Grundforderung an die Vielheit des Schönen der Selbständigkeit nach, dass ein jedes Glied für sich frei und selbständig schön sei. Hierzu fügt sich die zweite. Da ein jedes Glied der Vielheit des Schönen durch

die Selbständigkeit des Ganzen bestimmt sein muss und in Abhängigkeit davon nur sich bildet, so ergiebt sich daraus folgende bestimmte Forderung: Alle inneren selbständigen Glieder der Schönheit müssen durch das Ganze und durch alle andern Glieder bestimmt, gehalten und gemessen sein. Betrachten wir einen jeden dieser drei Punkte für sich. Erstens, jedes selbständige Glied muss bestimmt sein durch die Wesenheit des Ganzen und durch die Wesenheit aller übrigen Glieder. Mit andern Worten: jedes Glied muss übereinstimmen mit dem Ganzen und mit allen andern Gliedern; also der Grund, weshalb in einem Ganzen ein jedes der bestimmten Glieder ist, muss in der Selbständigkeit des Ganzen gefunden werden, und das Charakteristische eines jeden Gliedes muss mit dem Charakter des ganzen Kunstwerkes übereinstimmen. Uebereinstimmen muss es auch mit allen andern Nebengliedern in demselben Ganzen; denn, wäre dieses nicht, so wäre die innere selbständige Einheit des Schönen zerrissen. Demnach müssen alle Glieder eines Schönen gegeneinander so bestimmt sein, dass sie sich einander fördern und unterstützen, die Schönheit eines jeden wechselseitig an's Licht bringen, sodass kein Glied das andere beengt, keins die freie Gestaltung eines andern Gliedes hemmt, keins das andere verdunkelt. Erläutern wir nun dies wiederum durch das Tonkunstwerk. Jede Stimme muss sich frei bewegen, aber ihre selbständige Bewegung muss bestimmt sein durch den Charakter des Ganzen und durch die ebenso freie Bewegung jeder andern Stimme. Keine Stimme darf die andern überlauten, verdunkeln, sondern alle müssen zusammenwirken, damit eine jede aller dieser Stimmen vernommen werden könne, und eine jede ihre eigenthümliche Schönheit entwickeln möge.

Zweitens, jedes selbständige Glied eines Schönen muss im Ganzen von der Selbständigkeit des Ganzen gehalten sein, und ebenso auch in Ansehung aller andern Glieder von allen andern gleichsam gestützt und getragen sein. Man spricht diese Forderung gewöhnlich kurz so aus: Das Schöne muss innere Haltung haben; oder: jedes innere Glied des Schönen muss in die richtige Haltung gesetzt sein. So z. B. in dem schönen Kunstwerke des Tanzes; wenn wir da das freie schöne Spiel der Bewegungen aller Glieder des Leibes betrachten, so auch schon die Stellungen, da sind diese Stellungen und diese Bewegungen so zu bestimmen, dass ein jedes Glied in seiner Stellung und Bewegung gestützt und gehalten werde, durch jedes andere und durch die Zusammenstimmung aller Glieder hierin. Wenn dies nicht geschieht, wenn die Haltung verletzt wird, so verschwindet auch in dieser Hinsicht die Schönheit der Stellungen und Bewegungen des Tanzes. Dasselbe zeigt sich an musikalischen Kunstwerken. So halten die

begleitenden Stimmen die Hauptstimme; so giebt z. B. der Grundbass in seiner einfachen Klarheit allen andern Stimmen die schöne Haltung; so z. B. zwei concertirende Stimmen in einem Duo; eine jede Bewegung, jeder Rhythmus einer jeden von diesen beiden Stimmen muss zart bestimmt sein und gehalten nach der entsprechenden Bewegung und dem entsprechenden Rhythmus der concertirenden Stimme. Wird diese Haltung verletzt, so sagen die Musiker, dass die Stimmen auseinandergehen, oder dass sie zerfallen.

Drittens, alle einzelnen Glieder des Schönen und des schönen Kunstwerks müssen im Ganzen und gegen alle Glieder wohlgemessen sein, so dass ihre entgegengesetzte Selbständigkeit sich einander nach schönem Verhältniss antwortet, correspondirt. Und zwar wird dieses richtige Verhältniss gefordert in Ansehung der Anzahl, der Grösse, der Zeit, des Ortes, der Kraft und der Bewegung. So z. B. die selbständigen Glieder des organischen Leibes haben jedes seine eigenthümliche, freie, schöne Gestaltung und Bewegung, aber jedes muss gegen jedes in allen den genannten Hinsichten wohlgemessen sein. Denken wir einen schöngebildeten Arm, der aber zu gross ist, so wird dadurch das Ebenmaass des Ganzen, mithin die Schönheit des Ganzen dennoch gestört. Denken wir bei der Bewegung des Leibes die Bewegung eines einzigen Gliedes im Uebermaass, zu stark, zu hoch oder zu tief, so möchte diese einzelne Bewegung noch so schön sein, so thut sie doch den andern Bewegungen und der Schönheit des Ganzen in der Stellung wehe. Vielmehr müssen alle diese Maasse richtig gehalten sein, und zwar so, dass keins der einzelnen Glieder dabei gehemmt, gedrückt, beengt, auf irgend eine Weise an seiner eignen Schönheit beschädigt sei, sondern dass alle sich wechselseitig fördern und in diesem allgemeinen Ebenmaasse das Schöne des Ganzen erfüllen und verherrlichen.

Wenn nun an irgend einem Schönen diese drei erklärten Forderungen erfüllt sind, dass es recht bestimmt, gehalten und gemessen ist, so hat es dann an sich innere Freiheit in der Gebundenheit oder Abhängigkeit, alle seine Verhältnisse sind zart gegeneinander abgewogen und abgemessen, so dass sie alle gegen alle in schöner Haltung stehen, so dass nichts auf fehlerhafte Weise überwiegt oder hervorsticht, so dass das Schöne keines Theiles zum Nachtheile des Schönen eines andern Theiles oder des Ganzen hervorgebildet ist; und dass dagegen auch kein Glied der Selbständigkeit des Ganzen zu gering, zu klein, oder vernachlässigt ist. Dann ist das Schöne in Hinsicht der selbständigen Vielheit vollkommen. Diese jetzt geschilderte Vollkommenheit des Schönen bezeichnen wir nun mit dem Worte: Grazie, Holdseligkeit, Anmuthschönheit; eben weil das so bestimmte Schöne auch das Gemüth

befriedigt. Die Grazie also als die Freiheit in der Gebundenheit aller Glieder der Mannigfalt des Schönen ist nicht zu verwechseln mit dem blos Angenehmen. Denn das Gefühl, welches die Anmuth des Schönen in uns hervorruft, ist zugleich von aller Selbstheit frei, durchaus nicht egoistisch; aber wohl jenes Gefühl, welches das Schöne, sofern es auch angenehm ist, erweckt, aufregt, jenes Gefühl ist selbstisch, sich beziehend auf die eigne Lust.

Zur Erläuterung der Idee der Grazie möge Folgendes dienen. Wir finden diese holde Freiheit in der Gebundenheit, dieses anmuthige Ebenmaass aller einzelnen Glieder im Ganzen, zunächst in den leiblichen Gestalten und in den Stellungen und Bewegungen des menschlichen Leibes, und gerade hierin, in der reinen Anmuth der leiblichen Gestalt und Bewegung zeichnet sich die antike Kunst vor der modernen aus. So ist die mediceische Venus ein Musterbild von reiner Grazie, von holdseliger Anmuth; so auch einige antike Bilder des Eros oder Cupido. So rein ist die Wirkung der Anmuthschönheit dieser antiken Gebilde, dass die sinnlichen Beziehungen bei ihrem Anblick gänzlich schweigen. Dieser Vorzug der antiken Kunst zeigt sich z. B. in der Vergleichung der mediceischen Venus mit einem Venusbilde von Canova, welches letztere gleichwohl nach meiner Ueberzeugung unter den modernen Kunstwerken dieser Art einen hohen Rang einnimmt. Als dieses antike Kunstwerk von Florenz durch die Franzosen entfernt war, erhielt Canova den Auftrag, ein völlig ähnliches Bild auszuarbeiten, damit es an die verwaiste Stelle der mediceischen Venus möchte gesetzt werden. Der Künstler hatte also allen Antrieb zu einem edlen Wetteifer und hat gewiss Alles angewandt. Nachdem das antike Urbild zurückgekommen, gab man ihm die alte Stelle wieder, und jenes Meisterwerk von Canova ist noch in Florenz zu sehen. Dort habe ich diese beiden Bilder genau zu vergleichen Gelegenheit gehabt, und vor Allem fiel mir in's Auge der wesentliche Unterschied der reinen antiken Grazie von dieser modernen, die, gegen die alte gehalten, vielmehr an die Geziertheit grenzt. Weiter unten in der Lehre von der plastischen Kunst werde ich die Gegensätze der antiken und der modernen Grazie in der plastischen Kunst bestimmt nachzuweisen suchen.

Dasselbe begegnet uns in der Tanzkunst. Die antiken tanzenden Gruppen, welche uns in Gemälden und in halb erhabener Arbeit bekannt geworden und erhalten sind, verhalten sich in Ansehung ihrer Anmuth zu der Anmuth der neueren Tanzkunst auf eine ähnliche Weise, wie die Anmuth der Bildwerke. Und wenn man wiederum die verschiedenen Stile der Tanzkunst der neuern Zeit vergleicht, so wiederholt sich dieses Ver-

hältniss im Vergleich der italienischen höheren Tanzkunst mit der französischen. Die erstere zeigt eine vollendete Grazie, verbunden mit Würde und Grossheit, die andere dagegen eine Anmuth vereint mit Zierlichkeit, eine Anmuth mehr in Ansehung der kleineren Theile der Kunst. Geht man auf den Grund dieser Wirkungen der Grazie, so findet man eben dies, dass der Unterschied in dem Verhältnisse der selbständigen Glieder zu dem Ganzen besteht, indem zu der vollendeten Grazie dies erfordert wird, dass alle Theile dem Ganzen untergeordnet seien, dass jedes einzelne Glied sein rechtes Maass gegen alle anderen Glieder im Ganzen empfange, dass die Absicht des Künstlers nicht sei, einen Theil hervorzuheben, sondern vielmehr die Schönheit des Ganzen, und die Schönheit jedes Theils gemessen und wohlgehalten im Ganzen sei. Auch in der Musik begegnet uns diese Vollendung des Schönen als musikalische Grazie, und es sind nur wenige Tondichter, welche in dieser Hinsicht der Vollendung nahe gekommen, z. B. Scarlati der Aeltere, was den Gesang betrifft, Hasse, Mozart und Haydn. Aber eine noch höhere Erscheinung der Grazie ist in dem Gebiete der Freiheit der Geister, die sittliche Grazie, welche sich entfaltet in der Schönheit bestimmter Charaktere, in der Poesie, im Epos und Drama, auch in den lyrischen Gedichten, worin die sittliche Schönheit der Seele selbst als Gemüth zur Erscheinung gebracht wird, in der holden Vollendung der Grazie. Wenn dagegen das Bestreben, die Grazie zu erlangen, durch die Absicht, irgend ein Einzelnes herauszustellen, und wäre es das Schönste, verunreint, mithin verfehlt wird, so geht dieser einzelne Theil des Kunstwerkes unanmuthig über das Verhältniss der Schönheit hinaus, dem Bestreben nach tritt Affectation hervor und der Sache nach von der einen Seite Geziertheit und von der andern Seite das Uebertriebene, Uebermässige, welches in seinem höchsten Grade das Strapazirte, Angegriffene und Carrikirte, Entstaltete wird.

[Es ist zuletzt gezeigt worden, dass die Grazie in der Vereinigung der Selbständigkeit und der Freiheit mit der Abhängigkeit in und von der höheren Ganzen bestehe.] Vierzehnte Vorlesung.

Da nun das höchste Selbständige die Gottheit ist, und da alle endliche vernünftigen Wesen ihre wahre Selbständigkeit und Freiheit erst in ihrem religiösen Verhältnisse zu Gott erhalten, so folgt daraus, dass über Allem die göttliche Grazie die höchste und die erste ist. Daher auch der betende, sich Gottes inne werdende Mensch der höchsten und reinsten schönsten Anmuth theilhaft werden kann. Dies zeigt sich an betenden Engeln und Menschen in religiösen Gemälden, besonders in denen von Raphael und Correggio. In ihnen ist

reine Schönheit der Gestalt mit himmlischer Anmuth vereint, So z. B. die Magdalena von Correggio, so die büssende Magdalena von Canova. Vergleicht man die letztere z. B. mit der berühmten büssenden Magdalena von Bernini, der doch der Bildhauer der Grazien genannt worden ist, so empfindet man den Unterschied der himmlischen religiösen Anmuth von der blos rein menschlichen. In ihrer höchsten Reinheit erscheint diese fromme Anmuth in der Maria oder Madonna, vornehmlich von Raphael und Correggio. In ihr sind jene Worte der mater pulcherrima, gratia plena vor den Sinnen des Beschauers in Leben gesetzt; es ist, als wenn die schöne huldvolle holdselige Mutter selbst erschiene. Ferner, die Seligkeit ist die Harmonie und zugleich die Grazie aller Gefühle, die Harmonie in und unter dem Gefühle des Göttlichen, in und unter dem Gottgefühle. Und so ist insonderheit die Grazie des Gefühles ein Moment der Seligkeit. Daher versetzt auch der Anblick der reinen Anmuthschönheit den Beschauenden in Entzückung, in Ekstase, sowie die Grazie des Gefühles an sich selbst seliges Entzücken der reinen Schönheit ist. Der Ausdruck dieses rein seligen Gefühles findet sich am innigsten in Correggios Bildern. Rein menschliche Seligkeit des Gefühls glänzt aus seinen Nicht-Heiligenbildern hervor; sogar aus seinen höheren erotischen Bildern, z. B. der Jo, der Leda. Aber jene reingöttliche, übermenschliche, erhabene Seligkeit hat Correggio seinen Madonnen, Heiligen und Seligen verliehen; und eben diese himmlische, innige, selige Anmuth ist das Charakteristische dieses in dieser Hinsicht einzigen Meisters.

Der nächste Gegenstand unserer Betrachtung ist die Vielheit des Schönen als Ganzen, oder wie das Schöne auch der Ganzheit nach ein Vieles ist. In dieser Hinsicht nun ist ein schönes Ganzes aus inneren Theilen bestehend, welche Theile dem Ganzen untergeordnet sind, unter sich aber sowohl unter-als auch nebengeordnet. Daher fordert man von jedem Schönen und von jedem schönen Kunstwerke, dass sich an ihm unterscheiden Haupttheile und untergeordnete Theile, und dass diejenigen Theile, die in der gleichen Stufe sich entsprechen, als Nebentheile bestimmt, ausgebildet seien. Dies sehen wir z. B. in der ganzen Schönheit des menschlichen Leibes. In ihr sondern sich ab Haupttheile und untergeordnete Theile; so das Haupt und der sogenannte Rumpf oder Leib. An diesen beiden Haupttheilen der ersten Theilung sondern sich wiederum ab als Haupttheile der zweiten Theilung die mittleren Theile und die Glieder oder Extremitäten. An jedem dieser Glieder unterscheiden sich wiederum Haupttheile der dritten Theilung, z. B. der Arm besteht aus Oberarm, Unterarm, Hand. An mehreren dieser Glieder geht nun

die Theilung noch weiter abwärts, z. B. die Hand besteht aus den drei nächsten Theilen: Handwurzel, mittlere oder flache Hand und Finger; die Finger sind wieder dreigetheilt. Nun aber haben wir das letzte Glied dieser Theilung in dieser Hinsicht erreicht. Das ist das Verhältniss der untergeordneten Theile im Ganzen zueinander und zum Ganzen. Aber zugleich ergiebt sich auch das Verhältniss der nebengeordneten Theile, so z. B. dass an den Gliedern durchgängig ein rechtes einem linken entspricht, dass in Ansehung der einzelnen Systeme des Leibes Knochenbau und Muskelbau und Nervenbau sich einander als Nebentheile entsprechen. Je tiefer nun die Untertheilung eines Kunstwerkes in mehreren Stufen absteigt, und je reicher die Nebentheile gegeneinander sind, desto grösser ist die Vielheit und Mannigfalt der Schönheit in Ansehung des Ganzen und der Theile. Das Aehnliche finden wir z. B. in den Gestaltungen der Natur im Grossen, in der schönen Abtheilung von Land und Wasser, von Höhen und Tiefen über die ganze Erde, so dass die ganze Erde in dieser Hinsicht wahrhaft schön ist, indem die Länder des alten Erdlandes denen des neuen entsprechen, und die Gebirgshöhen über die Erde harmonisch und symmetrisch getheilte Netze sind. Dasselbe muss sich daher auch in jeder schönen Landschaft wiederholen; da ist die schöne Eintheilung, Abtheilung und Vertheilung der Gebirge und Thäler, des Wassers und des Landes ein Grundbedingniss der ganzen Schönheit einer schönen Landschaft.

Besonders aber deutlich wird diese allgemeine Forderung an den Werken der Musik. Betrachten wir z. B. eine Symphonie, so kann sie getheilt sein in zwei Haupttheile, welche der Wesenheit des Ganzen untergeordnet sind und nun wieder in sich untergeordnete Theile enthalten. Sehen wir auf die Vielstimmigkeit, so muss auch an dieser eine gleichförmige Theilung und Vertheilung sein; die besaiteten Instrumente müssen mit den Blasinstrumenten auch der Grösse nach in richtigem Verhältnisse stehen, sie müssen sich als Nebentheile das Gleichgewicht halten. Ein Gleiches gilt, wenn Vocalmusik mit Instrumentalmusik verbunden ist, und z. B. wieder in der Vocalmusik treten sich zuvörderst zwei Hauptpartien ententgegen: Bass und Tenor entgegen Alt und Discant, und diese beiden Partien sind wieder gleichförmig getheilt, indem der Bass dem Alt entspricht und der Tenor dem Discant. Und sehen wir z. B. auf das melodische und harmonische Verhältniss der Stimmen, so muss die Harmonie wiederum gesetzmässig, gleichförmig ausgetheilt sein unter alle diese Stimmen, und auch alle Melodien aller dieser Stimmen müssen sich als wohlbestimmte Theile eines und desselben Ganzen

verhalten, wenn die Schönheit des Ganzen zugleich reich sein soll an Schönheit der Theile.

Bestimmen wir nun die einzelnen Forderungen und Grundgesetze, die sich in Ansehung des Ganzen und der Theile am Schönen ergeben. Nach dem Gesetze der Einheit und der Mannigfalt finden wir hierüber folgende Grundbestimmungen.

Erstens, da alle Theile eines Schönen durch das Ganze bestimmt sind ihrer Wesenheit nach, so sind alle Theile des Schönen dem Ganzen und unter sich ähnlich und verwandt, analog. Was aber die Nebentheile betrifft, so müssen sie sich als gegenähnliche entsprechen. Diesen Gegenstand habe ich schon erläutert durch das Rhythmische und Symmetrische; z. B. schon an Gebäuden, in höherer Art an dem menschlichen Leibe; so auch in Ansehung der einzelnen Theile eines Tonstückes.

Zweitens, jeder Theil muss aber auch etwas einzig Eigenthümliches haben, wenn er zur charakteristischen Mannigfalt etwas beitragen soll. Denn, wäre dies nicht, wären irgend Theile des Schönen sich völlig gleich ohne alle Eigenthümlichkeit, so wäre blosse, reine Zahlvielheit da, keineswegs aber wesenhafte Mannigfalt. Einige Beispiele werden dies erläutern. In musikalischen Kunstwerken, besonders kleinen, und die dem Tanze gewidmet sind, kehren einzelne Klausen oder Rhythmen ohne alle Veränderung wieder, indem sie blos, wie man es nennt, wiederholt werden. Solche Theile eines Tonstückes haben also, was Melodie und Harmonie betrifft, gar nichts Eigenthümliches, sie werden blos wiederholt nach höheren Gesetzen der Symmetrie. Dennoch strebt der Geist, auch in diese Einerleiheit Mannigfalt zu bringen; daher die Regel, dass solche identische Klausen einmal piano, das andere Mal forte vorgetragen werden. Ebenso an dem menschlichen Leibe haben wir solche gepaarte Glieder, die gar keinen reellen Gegensatz an sich haben, sondern deren Vollkommenheit sogar darin besteht, dass die beiden oder mehrere Theile durchaus nichts Eigenthümliches haben. Nehmen Sie z. B. die Bildung der Nase, der Lippen oder des Mundes. Die Nase und der Mund bestehen, senkrecht genommen, aus zwei völlig identischen Hälften; die geringste Abweichung nur an einem Nasenflügel, oder an einem Mundwinkel, oder der Schwingung der einen Lippenlinie gegen die andere, stört die Schönheit. Hier gehört es zu der Wesenheit dieses Schönen, dass die Nebentheile völlig identisch sind. Aber man kann auch nicht sagen, dass dadurch die innere Mannigfalt des Schönen vermehrt werde. Dagegen habe ich schon neulich bemerkt, dass solche sich ganz gleiche symmetrische Theile Grundlage der höheren Schönheit der Mannigfalt werden.

Wie z. B. die Nase in der zarten Bestimmung und den gewaltigen Stimmungen der Lage der Nasenflügel z. B. im Zorn, so die unendlich zarte Bestimmtheit der symmetrischen Hälften des Mundes in Freude und Schmerz, beim Lachen und Weinen.

[Wir haben zuletzt zu betrachten angefangen, wie das Schöne als Ganzes ein schönes Mannigfaltiges ist, und in dieser Beziehung fanden wir die zwei allgemeinen Gesetze: das erste, dass alle Theile des Ganzen durch das Ganze bestimmt, also dem Ganzen ähnlich sein müssen; das zweite, dass aber auch jeder einzelne Theil sein eigenthümliches, einziges, charakteristisches Wesentliches haben müsse.] Fünfzehnte Vorlesung.

Zu diesen allgemeinen Bestimmungen und Gesetzen kommen nun noch im Besonderen die Bestimmungen der Theile, die sie in Ansehung ihrer Grenzen und in Ansehung ihrer Grösse und ihres Maasses in dem Ganzen von dem Ganzen empfangen. Denn sofern ein Ganzes Theile hat, müssen diese Theile auf bestimmte Weise begrenzt sein, folglich an dem Schönen auf schöne Weise, und da ein jeder Theil im Ganzen beschränkt, also endlich ist, so hat er nothwendig bestimmte Grösse, und da die Grösse aller Theile gegeneinander im Ganzen bestimmt sein muss, so haben auch alle Theile untereinander bestimmtes Verhältniss der Grösse, d. h. ihr bestimmtes Maass.

Betrachten wir also zuerst die weiteren Bestimmtheiten der Grenzen der einzelnen Theile eines Schönen, so finden wir erstlich: Diese Grenzen sondern die Theile von einander ab und machen sie unterscheidbar in dem Ganzen, von dem Ganzen. Aber zugleich vereinen ebenso die Grenzen der Theile die Theile unter sich und mit dem Ganzen; denn, wenn die Grenzen der Theile die Theile nicht vereinten, so wären es nicht mehr Theile desselben Ganzen, das Ganze wäre zertheilt, zerlegt, zergliedert, aber nicht getheilt, dargelegt, gegliedert; alle inneren Grenzen eines Schönen mithin müssen zwar theilen, aber nicht zertheilen, sie müssen ebenso gut vereinen als unterscheiden. Diese nothwendige Beschaffenheit aller Grenzen eines Schönen, dass in ihnen zugleich die Selbständigkeit eines jeden Theiles erscheine, und auch die Verbindung aller Theile im Ganzen geknüpft sei, diese wesentliche Beschaffenheit aller Grenzen eines Schönen wird auf folgende Weise erreicht, oder besteht in folgenden Hauptpunkten:

Erstens darin, dass die Grenzen stetig sind, dass dieselbe Grenze zweien Theilen gemeinsam ist, dass, wo das eine Glied endet, da unabgebrochen das andere anfängt. So z. B. alle bestimmten Umgrenzungen in einem Gemälde, die Umrisse, wodurch sich die inneren und mittleren Theile der Gegenstände

hervorthun. Diese dürfen in dem Gemälde keineswegs als selbständige Striche gleichsam hervortreten, sondern rein als Grenzen; wo die Farbe des inneren Gegenstandes aufhört, da fängt die Farbe des nächsten an. Der Umriss ist also rein ideal, nicht wie in einer Zeichnung, und die Farben sind noch dazu ineinander vertrieben. So geht z. B. im Hintergrunde Himmel und Landschaft, oder Himmel und Meer sanft in vertriebenen Localfarben in einander über. So sind die Umrisse in den menschlichen Figuren grosser Meister zart und sanft mit den Umgebungen verschmolzen, sodass hier die Gestalt rein ideal zur Anschauung gebracht wird. Haben Figuren diese Eigenschaft nicht, so sagt man, dass ihre Umrisse hart oder schneidend seien; ebendeshalb, weil dann die Grenzen selbständig erscheinen, also die Einheit des Kunstwerkes zerschneiden.

Zweitens wird jene Eigenschaft der Grenzen dadurch erreicht, dass die Glieder mit ihren Grenzen ineinander eingreifen, oder auch übereinander eingreifen; dass also z. B. in der Zeit das eine Glied da anfängt, wo in demselben Momente das andere endet. Oder im Raume, dass die eine Gestalt da anfängt, wo die andere endet, oder auch die Gestalten ineinander übergreifend gleichsam ineinander eingeschoben sind. Z. B. der menschliche Leib besteht aus lauter eiförmigen Grundgestalten, aus lauter Ovaloiden. Diese sind aber nicht aneinander gelegt, neben- und aussereinander, sondern ein jedes tritt nur zum Theil hervor, und diese verschiedenen Eiformen sind alle ineinander gleichsam versenkt, in einander eingefügt. So besteht das menschliche Haupt aus drei Hauptovalen oder Grundovalen, dem des Hinterkopfes, des Mittelkopfes und des Gesichts; diese aber sind ineinander eingefügt, keines ist ganz zu schauen. So hinwiederum das Gesicht besteht aus untergeordneten Eiformen, z. B. der Stirn, der Wangen, des Kinnes. Aber diese Eiformen sind ineinander eingefügt und sind durch die bekleidende Haut sanft ineinander verschmolzen.

Und um das Erstgesagte zu erläutern, wie die Glieder als Rhythmen in der Zeit ineinander eingreifen und übergreifen, dazu kann uns zunächst das musikalische Kunstwerk dienen. Wenn z. B. der Rhythmus einer Stimme schliesst, so fängt oft in demselben Tacttheile der Rhythmus einer anderen Stimme an. Ja sogar, indem ein Chor seine Schlussnote hat, kann ein ganzer zweiter Chor in demselben Momente anfangen, oder, wie man es nennt, einsetzen. Hier greifen die Grenzen ineinander, weil derselbe Moment die Endgrenze des ersten Rhythmus ist und zugleich die Anfangsgrenze des folgenden. Oft geschieht es aber auch in musikalischen Kunstwerken, dass, noch ehe eine oder mehrere Stimmen einen Rhythmus vollenden, schon ein neuer Rhythmus einer oder mehrerer andern Stimmen

anfängt. Hier ist die Endgrenze des ersten Rhythmus später in der Zeit als die Anfangsgrenze des folgenden Rhythmus; hier greifen also die Rhythmen übereinander wechselseits ein. Doch kann es auch sein, dass zwischen dem Ende des ersten Rhythmus und dem Anfange des folgenden Rhythmus eine Schweige, eine Pause eintritt. Hier ist der Zeit nach das Kunstwerk unterbrochen in der äusseren Erscheinung der Töne; aber dennoch ist der folgende Rhythmus von dem vorigen nicht trennend abgegrenzt; denn das Gesetz der Melodie und der Harmonie fordert, dass nach der Pause das Kunstwerk fortgesetzt werde, weil die Darstellung des zu schildernden Gemüthszustandes noch nicht vollendet ist. Denken Sie sich z. B. ein blosses Duett von zwei concertirenden Stimmen, so finden Sie diese ganze Mannigfalt der Begrenzung abwechselnd vereint; bald fangen die beiden Stimmen miteinander an und enden zusammen; bald fängt die eine an, wo die andere endet, bald fällt die andere ein, einen eignen Gedanken vortragend, ehe die erstere einen Rhythmus geendet hat. Zu einem höhern Beispiele dieser Art kann uns das Drama dienen, zu dessen Wesenheit gehört, dass, ehe einzelne Handlungen vollendet sind, schon wiederum neue Acte gleichsam angesponnen und vorbereitet werden, so dass die Zukunft schon eingreift in ihre Vergangenheit, also das Spiel der freien Handlungen und Begebenheiten durch die Zeitgrenzen innig verkettet ist. Aber das höchste uns erfassbare Beispiel hiervon ist die ganze Geschichte der Menschheit. Da sehen wir es auch, dass eine neue Periode schon in einzelnen Menschen und in einzelnen Völkern anhebt, während andere Völker und andere einzelne Menschen noch im Geiste einer früheren Periode leben, so dass also die Lebenentfaltung der Menschheit in Ansehung der Zeitgrenzen auf die beschriebene Weise rhythmisch geordnet ist.

Drittes wird die geforderte Beschaffenheit aller Grenzen des Schönen noch durch Folgendes erreicht, dadurch, dass der eine Theil seinen nächsten Theil wesentlich erfordert, ankündigt, vorbereitet, und ihn mit Bestimmtheit erwarten lässt. Dies finden wir zunächst an allem Symmetrischen, wo die Theile von einer gemeinsamen Mitte nach einer oder mehreren Dimensionen gleichförmig geordnet sind; da fordert der eine Theil z. B. rechts an einem Gebäude den entsprechenden Theil links. Ebenso finden wir dies in der Musik, z. B. in der Harmonie, wo die Aufeinanderfolge der Accorde so bestimmt ist, dass einer den andern fordert, z. B. dass ein Stimmenaccord, wie man sagt, seine Auflösung fordert, also mit Bestimmtheit den an ihn grenzenden Theil erwarten lässt, indem, wenn dieser nächste Theil nicht folgte, der vorhergehende selbst nicht vollendet wäre, und die Einheit des

Ganzen unbefriedigt bliebe. Ebenso finden wir dies in der Musik in Ansehung der Ausgänge der Hauptrhythmen, in Ansehung der sogenannten Cadenzen. Da vernimmt man ganz bestimmt durch die Beendigung des vorhergehenden Rhythmus, ob noch etwas darauf folgen muss, oder ob mit diesem Rhythmus das Kunstwerk beschlossen ist. Auf ähnliche Weise finden wir es an der Schönheit der Bewegung z. B. in der Tanzkunst; schon in den Stellungen, indem z. B. eine bestimmte Bewegung des Armes eine bestimmte darauf folgende Bewegung nothwendig macht und zugleich auch eine bestimmte Bewegung der andern Theile des Leibes fordert, weil ausserdem diese bestimmte Stellung und Bewegung des Armes in der Einheit des ganzen Leibes nicht möglich wäre, oder wenigstens in sich keine Befriedigung hätte. Ebenso fordert im Tanze die Bewegung der einen Figur, des einen Tänzers eine bestimmte entsprechende Bewegung der übrigen; sei es nun, dass zwei miteinander sich bewegen müssen, oder dass ihre Bewegungen auf schöne Art entgegengesetzt sind, so fordert doch die Bewegung des einen Tänzers oder der einen tanzenden Gruppe die entsprechende bestimmte Bewegung des andern Tänzers, der andern Gruppe. Und so sind die Grenzen der einzelnen Theile des Schönen durch ihre eigenthümliche Bestimmtheit mit einander wesentlich verbunden. Dies sind die Weiterbestimmungen des Schönen in Ansehung der Grenzen.

Jetzt folgen noch die Weiterbestimmungen der Theile in Ansehung der Grösse. Die Grösse eines jeden Theils des Schönen ist eine Verhältnissgrösse, sie hat ein bestimmtes Maass, und dieses Maass eines jeden Theils ist zuerst bestimmt durch das Maass des ganzen Schönen oder des ganzen Kunstwerkes. Nun ist, wie oben gezeigt wurde, das Maass des ganzen Kunstwerkes ein doppeltes: erstlich das äussere Maass, wonach dasselbe Kunstwerk entweder colossal, oder lebensgross, oder unterlebengross, oder miniatur ist. Daraus folgt nun, dass dieser Maassgebung gemäss alle inneren Theile eines schönen Kunstwerkes der Grösse nach bestimmt werden müssen. Dabei zeigt sich folgendes wichtige Gesetz: Je grösser das absolute Maass des Schönen oder des Kunstwerkes ist, je mehrere innere Theile, und in desto grösserer Bestimmtheit und Ausführlichkeit, sind daran und darin unterscheidbar und darstellbar; und die Abtheilung der Theile enthält selbst immer mehr Stufen, je grösser das Kunstwerk, als Ganzes genommen, ist. Daher muss der Künstler darauf denken, dass er gerade nur so viele Theile und nur so grosse und so bestimmte in sein Kunstwerk aufnimmt, als es nach dem angenommenen Maasse desselben möglich ist. Dies erläutern wir uns zum Beispiel durch die colossalen antiken Bildwerke.

An einem solchen colossalen Junohaupte z. B. können alle einzelnen Theile des Gesichts vollkommen ausgeprägt werden, jeder in seiner ganz vollendeten Gestaltung. Aber ebendeshalb sind colossale Kunstwerke viel schwieriger als lebensgrosse oder Miniaturwerke; denn, da an colossalen Bildern die zartesten Proportionen der Theile in bemerkbarer Grösse hervortreten, so müssen sie auch alle zart und bestimmt gehalten sein, wenn nicht eine Verletzung der Schönheit merklich werden soll. Denken wir z. B. ein historisches Gemälde in kleinerem Maassstab, wo die Figuren kaum fingerlang, die im Vordergrunde sind, und wo verschiedene Gruppen verschiedener Personen in den verschiedenen Gründen dieses Gemäldes dargestellt sind, so werden an den Personen, die in dem Vordergrunde sind, noch die mittleren Theile des Gesichts, das Charakteristische der Gesichtsbildung eines Jeden, ja sogar noch der Ausdruck ihres Gemüths erkennbar sein im Gesicht. Die Figuren des Mittelgrundes aber werden schon dies im Gesicht nicht mehr ausdrücken können, dafür aber kann die Stellung und Bewegung des Leibes noch sehr charakteristisch sein. An den Figuren im Hintergrunde wird wenig Individualität mehr dargestellt werden können; da tritt aber noch die Individualität der Gruppirung ein, so dass ein solches im Kleinen dargestelltes reichhaltiges Kunstwerk gerade durch die gesetzmässige Abstufung der Bestimmtheit seiner Theile eine sehr grosse Wirkung thun kann. Besonders aber wird dies anschaulich an Miniaturkupferstichen, z. B. an den berühmten Werken von Chodowiecki in dieser Art. An so kleinen Bildern, scheint's, könne die Individualität des Einzelnen schwerlich zur Erscheinung gebracht werden, und doch hat dieser Künstler durch genaue Beobachtung der hervorstechendsten Gesichtszüge und das Studium der Bewegung und Stellung in die kleinen Figuren einen unerschöpflichen Ausdruck von Individualität gebracht. Dies betrifft also die Bestimmung der einzelnen Theile des Schönen, welche sie durch das äussere Maass des Kunstwerkes erhalten. Aber noch eine hiervon verschiedene Bestimmung empfangen sie durch das innere Maass des Schönen oder des Kunstwerkes. Es ist oben gezeigt worden, dass in Folge dieses inneren Maasses die Gebilde entweder grossartig, grandios, oder in mittlerem wohlverhaltigen Maasse, oder niedlich seien, und dass diese Bestimmungen innerhalb des Riesenhaften und des Zwerghaften eingeschlossen werden. Diese Bestimmtheiten des Schönen durch das innere Maass bringen Artverschiedenheiten der Gestaltung mit sich und sind daher von dem äusseren Maasse ganz unabhängig. Bilde man einen Riesen noch über seine Grösse hinaus ab, oder in der Grösse eines Zolles, man wird doch sehen, dass hier ein Riese abgebildet ist, weil das

Riesenhafte in dem Verhältnisse des Wuchses liegt, in dem inneren Maasse, nicht allein in dem Uebermaasse der Verhältnissgrossheit. Und wenn ein Zwerg colossal abgebildet würde, so wird in selbigem sichtbar werden, dass es eine Zwerggestalt ist. Durch das innere Maass empfangen alle inneren Theile eines Gebildes auch ihr entsprechendes inneres Maass. Denken wir z. B. einen Hercules, etwa den farnesischen, so ist das Mächtige, Grandiose dieses Gebildes noch in dem kleinsten Muskel sichtbar, noch an jedem Finger. Die gedrängte Form des kurzen Halses entspricht der gedrängten Form der Hüften und der Muskulatur des Rückens, und die kurze stierähnlich gebildete Stirn entspricht dem gedrängten Bau des Halses und der Schultern. Nehmen wir dagegen irgend ein Venusbild, so ist hier das echte mittlere Gleichmaass dargestellt; darin aber ist auch Maass und Gestalt eines jeden Theiles dieses Gebildes bestimmt, und man sieht hieraus, wie so ganz unrichtig es ist, wenn man behaupten konnte: die grössten plastischen Künstler und Maler haben die Züge der Schönheit ihrer Figuren von verschiedenen Gebilden zusammengelesen und ausgewählt. Dies ist ganz unmöglich, weil die reine Schönheit fordert, dass das bestimmte charakteristische Maass des ganzen Gebildes an dem ganz bestimmten charakteristischen Maasse eines jeden Theils wiederholt und dargebildet sei.

Sechzehnte Vorlesung.

[Bis hierher haben wir nur zwei Grundwesenheiten der Schönheit bestimmt, zuerst die Einheit, dann aber auch die Vielheit und die Mannigfalt des Schönen.]

Durch die Einheit und Mannigfalt des Schönen ist eine dritte Grundwesenheit der Schönheit begründet, die Harmonie oder Vereinheit. Die verschiedenartigsten Theorien der Aesthetik sind in Ansehung dieser dritten Grundeigenschaft des Schönen ganz übereinstimmig. Alle Aesthetiker fordern, dass das Schöne Einheit, Mannigfalt und Harmonie haben müsse. Lassen Sie uns also zuerst den Begriff der Harmonie oder der Vereinheit bestimmen. Die Vereinheit oder Harmonie ist diejenige Eigenschaft des Schönen, wonach alles Mannigfaltige, was die Einheit des Schönen enthält, vereinigt ist, wonach das Mannigfaltige als Mannigfaltiges Eins ist, wonach also das Schöne ein Verein ist aller seiner Wesenheiten und Glieder, wonach also das Schöne ein Vereinganzes aller seiner Theile bildet. Für diese Wesenheit des Schönen brauchen die Künstler das Wort: Harmonie, obschon dies Wort eigentlich lediglich Zusammenfügung bedeutet, Zusammenpassen, Verbinden; denn *ἁρμός* heisst ein Band, ein Gelenk, *ἁρμόζω* ich passe, ich verbinde. Hier aber wird etwas weit Höheres mit dem Worte bezeichnet, als das blosse

Zusammenfügen oder Zusammenpassen der einzelnen Eigenschaften oder Wesenheiten des Schönen. Das wird unter Harmonie verstanden, dass alle Wesenheiten und Glieder des Schönen in-, mit- und durcheinander in wesenhafter Durchdringung ein Vereinganzes bilden. Daher ist die Vereinheit oder Harmonie zuerst wesentlich verschieden von der ursprünglichen Einheit des Schönen oder des Kunstwerkes. So unterscheiden wir die Vereinigung aller Glieder des Leibes in Gestalt, Stellung, Bewegung, in bestimmter Function von der Einheit des ganzen Leibes. Denn jene Vereinheit aller Glieder, jene gleichförmige Harmonie ist zuerst in der Einheit enthalten, in ihr ist die Einheit innerlich vollendet. Es ist also die Vereinheit oder Harmonie eine innere Eigenschaft der Einheit, also von der Einheit selbst unterschieden. Die Einheit als solche ist über aller Entgegensetzung, über aller Mannigfalt; dagegen aber die Vereinheit oder Harmonie setzt schon eine Mannigfalt voraus, welche eben in der Einheit zur Harmonie verbunden ist; und alles das Mannigfaltige, welches zur Harmonie vereint ist, hört in diesem Vereine nicht auf, selbständig, mannigfaltig zu sein, sondern als Entgegengesetztes, Eigenthümliches, Charakteristisches ist es eben in der Harmonie verbunden. Denken wir z. B. die Harmonie des menschlichen Leibes, so ist sie eben deshalb so reichhaltig, so vollendet, weil in ihr soviele, so vielartig entgegengesetze Glieder in der Einheit verbunden sind. Jedes Glied des Leibes besteht in seiner Eigenthümlichkeit in dieser Harmonie. Oder nehmen wir z. B. die einzelnen Töne, die in harmonische Accorde vereint sind, so wird ein jeder dieser Töne in Harmonie in seiner selbständigen Bestimmtheit erhalten. Sie schmelzen nicht zusammen in eine charakterlose Einheit, sondern nur dann nehme ich den harmonischen Accord wahr, wenn ich auch noch jeden Ton, der zu ihm gehört, in seiner Bestimmtheit wahrnehme. Oder denken wir Harmonien höherer Art, denken wir harmonisch vereinigte Freunde oder Liebende, so besteht die charaktervolle Eigenthümlichkeit eines jeden Einzelnen der Vereinten, und je inniger ihre Vereinigung, jemehr wird auch die Eigenthümlichkeit jedes Einzelnen vollendet, und umgekehrt, je charaktervoller und eigenthümlicher die Personen sind, die in Liebe vereinigt werden, desto gehaltreicher und charaktervoller ist auch diese Vereinigung, diese Harmonie. Also jeder Verein, jede Vereinheit oder Harmonie setzt die Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit der Glieder voraus, und sogar die Eigenthümlichkeit der vereinten Glieder der Harmonie wird erst in und durch die Harmonie selbst vollendet. So vollendet sich die Eigenthümlichkeit des Freundes in der Freundschaft; die Individualität eines jeden Menschen kann als

solche ihre charakteristische Vollendung nur empfangen in der grossen Harmonie der Gesellschaft; und auch im Leiblichen finden wir, dass z. B. jedes Glied des menschlichen Leibes nur in dem Vereinleben mit allen anderen Gliedern, nur innerhalb der harmonischen Vollendung aller Glieder des Leibes selbst seine eigenthümliche Vollendung erlangen kann. So ist die Vereinheit oder Harmonie unterschieden von der Einheit. Sie ist aber auch zweitens wohl zu unterscheiden von dem blossen Entsprechen oder Uebereinstimmen der einzelnen Glieder eines schönen Ganzen, von dem sogenannten Einklange oder Uebereinklange aller Theile des Schönen. Wir haben allerdings gefunden, dass ein jeder Theil, ein jedes Glied des Schönen, weil es durch das Ganze bestimmt ist und durch alle andern Glieder, auch jedem andern Gliede und dem Ganzen ähnlich ist, also mit dem Ganzen und mit allen andern Gliedern übereinstimmt. Aber diese Uebereinstimmung ist nicht die Vereinigung oder die Harmonie selbst, sie ist nur die Grundbedingung, die unerlässliche Voraussetzung dafür, dass die Theile eines Ganzen sich harmonisch durchdringen und wesenhaft Eins werden. Drittens die Harmonie oder die Vereinheit besteht auch keinesweges in dem blossen geordneten Zusammenhange der übereinstimmigen Theile des Ganzen; denn der geordnete Zusammenhang aller Theile im Ganzen ist nur ein einzelner Theil, ein einzelnes Moment der Harmonie; und die Vereinheit der Theile im Ganzen, der Zusammenhang, den man gewöhnlich mit der Harmonie oder der Vereinheit verwechselt, ist durch folgende zwei Momente bestimmt: erstlich, dass die Theile im Ganzen gleichwesentlich sind; zweitens dadurch, dass die Theile gesetzmässig aufeinander folgen und zusammengrenzen. Aber dieser Zusammenhang nach diesen beiden Momenten ist noch lange nicht die ganze Durchdringung, die innere Vereinigung der entgegengesetzten Theile und Glieder, welche allein den Verein oder die Harmonie ausgemacht. Der Zusammenhang übereinstimmiger Theile also ist ein blosses Moment, blos eine einzelne Wesenheit der ganzen Harmonie. Ueberhaupt, da die Vereinheit oder Harmonie voraussetzt sowohl die Einheit als auch die Mannigfalt, so ergiebt sich hieraus, dass alle die Eigenschaften des Schönen, die wir bis hierher bestimmt haben, die ganze Grundlage der Vereinheit oder Harmonie ausmachen.

Dies ist die kurze Darstellung der Harmonie und der eigenthümlichen Wesenheit der Harmonie. Jetzt wollen wir aber versuchen, uns diese Theorie zu erläutern durch die Betrachtung bestimmter Harmonien, bestimmter schöner Gegenstände. Denken wir also z. B. unser Sonnensystem, so ist dies ein solches harmonisches Ganzes. Denn alle Theile

dieses Systems stehen und leben in der Einheit des Ganzen; sie sind auch alle mit allen nach allen Naturthätigkeiten durch und durch vereint oder harmonisch, im Lichtprozess, im polarisch-magnetischen Prozess, in den Prozessen der Schwere, der Centralbewegung u. s. f. Daher finden wir auch dieses Sonnensystem als eine schöne Harmonie. Erweitern wir den Blick zu dem ganzen Sternsystem oder Weltsystem, so ahnen wir, dass es noch ein erhabneres, weil unendliches, harmonisches Ganzes ist; wir ahnen, dass alle Sonnensysteme und alle Gruppen von Sonnensystemen gesetzmässig wesenhaft vereint sind und gebildet werden, und aus dieser Ahnung ist jenes bewundernde Staunen zu erklären, in welches uns der Anblick des Firmaments versetzt, sowie auch die innerste Beruhigung des Gemüths, welche der Anblick des gestirnten Himmels in uns hervorruft. Dies ahnte Pythagoras in dem Gedanken der Harmonie aller Sphären, welchen Gedanken man gewöhnlich ohne Fug nur von einer musikalischen Harmonie versteht, als wenn Pythagoras blos die Accorde gemeint hätte, die die umschwingenden Himmelkörper erzeugen. In jenem System aber wird Harmonie gerade so verstanden, wie es hier bestimmt wurde. Von dieser Harmonie steigen wir noch höher auf, wenn wir den Gedanken der Harmonie der ganzen Welt fassen, und des ganzen Lebens der Welt, wenn wir anerkennen, dass Harmonie ein Grundzug der Weltschönheit ist. Ebenfalls finden wir die Harmonie in dem Reiche des Geistes und der Geister. Harmonie im Erkennen, Empfinden, Wollen und Handeln vollendet die Schönheit des Geistes, und in dieser Gesammtharmonie des Geistes ist die schönste die Harmonie des sittlich schönen Charakters. Und von der Harmonie des einzelnen Geistes erheben wir uns zu dem Gedanken einer Harmonie des ganzen Geisterreiches in seliger Uebereinstimmung im Wahren, Guten und Schönen. Aber alle diese Harmonien ahnen wir als vereint in der einen unendlichen, unbedingten, seligen Harmonie der Gottheit, welche Harmonie also auch allein es verdient, die Allharmonie genannt zu werden, die Panharmonie alles Göttlichen in Gott. Aber auch in untergeordneten Kreisen der Wesenheit und des Lebens, auch an der endlichen Schönheit und in dem Gebiete der endlichen Kunstwerke begegnet uns von allen Seiten Vereinheit oder Harmonie, als die innere Vollendung der Schönheit. So finden wir die Harmonie und fordern sie von jedem leiblich Schönen; und zwar ganz vorzüglich an dem menschlichen Leibe, weil dieser das vollendete Gleichnissbild der ganzen Natur ist, weil sich in ihm die unendliche Panharmonie der ganzen Natur in einem endlichen Gebiete vollständig darstellt. Hieraus entspringen bestimmte Gebiete der gestaltlichen Harmonie für die Kunst, die pla-

stische und pittoreske Harmonie; dann die mimische und orchestische, d. h. die Harmonie in den Geberdungen und in den Bewegungen des Tanzes. Ebenso muss auch das musikalische Kunstwerk harmonisch sein; ebenso fordert auch das Licht und die Farbe, wo sie erscheinen, ihre bestimmte Harmonie.

Siebzehnte Vorlesung. [Wir haben die Harmonie als eine Grundwesenheit der Schönheit erkannt, und ich bemühte mich, die allgemeine Theorie davon zu erläutern und anschaulich zu machen durch die bestimmten Arten von Harmonie, die sich unserem Geiste und Gemüthe vorstellen. Ich kam hierin bis zu der Harmonie in der Musik.]

In dieser Kunst bedient man sich der Benennung der Harmonie in einem doppelten Sinn; zunächst in dem engern gewöhnlichen Sinn, wonach man die Vereinheit zugleich klingender, gleichzeitiger Töne darunter versteht, indem die Mannigfalt zugleich klingender Töne nach einem bestimmten Gesetze fortschreitet, d. h. dass die bestimmten Töne aus den bestimmten harmonischen Intervallen genommen sind. Diese jetzt vorzugweise sogenannte musikalische Harmonie hatten die Griechen gar nicht und haben auch jetzt noch die Inder in ihrer sonst weit ausgebildeten Musik ebenfalls nicht. Daher verstehen auch die Griechen unter der musikalischen Harmonie vielmehr die Melodie und den Rhythmus nach unserer gegenwärtigen Sprache. Was wir Harmonie nennen, würden sie Symphonie benennen. Diese Vereinheit der gleichzeitig tönenden Klänge ist aber nur ein Theil von der ganzen Harmonie des musikalischen Kunstwerkes; denn man versteht zweitens im weiteren Sinne unter der Harmonie eines musikalischen Kunstwerkes die gesammte Vereinheit aller seiner Wesenheiten, und diese höhere musikalische Harmonie begreift auch die Melodie, den Rhythmus, das Zeitmaass und das Kraftmaass des musikalischen Kunstwerkes, kurz die Vereinbildung aller Wesenheiten der musikalischen Schönheit. Endlich begegnet uns auch in der Kunst und in der Natur die Harmonie in den Erscheinungen des Lichtes und der Farbe, besonders mit der Harmonie der Töne vergleichbar, und in dieser Hinsicht wird auch von einer Farbenmusik geredet. Die Harmonie des Lichtes und der Farbe ist an einem schönen Kunstwerke, besonders der Malerei, nur eine theilweise, sehr untergeordnete Harmonie. Sie besteht aber aus zwei Hauptheilen, aus der Harmonie des blossen Lichtes oder des Hellen und des Dunkeln, des sogenannten Helldunkels, des chiaro, chiaroscuro. Schon diese Harmonie der reinen Beleuchtung ist eines hohen Zaubers fähig, welche noch in schönen Kupferstichen zur Erscheinung gebracht wird. Da-

von aber ist zu unterscheiden die Harmonie der Farbe, und diese besteht, wie jede Harmonie aus den einzelnen entgegengesetzten Gliedern des Mannigfaltigen, aus den Grundfarben und ihren Mischungen, und es kommt dabei darauf an, dass jeder Gegenstand in seiner Farbe erscheine, die ihm an seinem Orte zukommt, oder dass die Localfarben harmonisch seien; dann aber auch darauf, dass die Farben sich so darstellen, wie sie sich durch die Abstrahlung, den Reflex, und in den verschiedenen Stärken und Arten des Schattens darstellen. Diese Harmonie der Farben ist sehr schwer zu erreichen, weil der einzelnen Dinge, die dabei alle in Harmonie gesetzt werden müssen, gar viele sind. Daher vornehmlich nur Correggio, Tizian, Claude Lorrain und Adrian van Ostade die höhere Harmonie des Colorits und des Helldunkels erreicht haben. Zur vollendeten Harmonie eines Schönen gehört, dass eine jede seiner Wesenheiten harmonisch sei, dass also in seiner einen Harmonie alle untergeordneten Harmonien vollständig enthalten seien. So gehört zu der Harmonie eines schönen Gemäldes zunächst die Harmonie der Beleuchtung und der Färbung, oder des Colorits, dann die Harmonie alles dessen, was inneres Geistiges in diesen Gestalten erscheint, d. i. die Harmonie der Charaktere der in einem Gemälde dargestellten Personen. Und in der vollendet harmonischen Schönheit müssten alle Harmonien in eine Panharmonie vereinigt gedacht werden.

Hierdurch wird anschaulich geworden sein, dass die Vereinheit oder die Harmonie eine der Grundverschiedenheiten jedes Schönen ist. Gleichwohl aber kann nicht behauptet werden, wie viele Aesthetiker behaupten, dass Harmonie die erste und höchste Grundwesenheit alles Schönen und aller Schönheit sei; denn die eine Grundwesenheit und die höchste ist die Einheit mit ihren Momenten, der Selbständigkeit und der Ganzheit, und auch die Harmonie ist ja an und in der Einheit enthalten. Auch ist die Harmonie nicht die ganze und vollständige untergeordnete Wesenheit der Schönheit. Denn dazu gehört auch die Mannigfalt als solche, in ihrer wesentlichen Entgegensetzung und selbständigen Verschiedenheit. Wohl aber ist es gegründet, dass ohne Harmonie keine Schönheit, und dass Harmonie die innerste Grundwesenheit der Schönheit ist; denn in der Vereinheit oder Harmonie erst haben und feiern alle Wesen ihre innere Vollendung und Vollkommenheit, also auch die Vollendung und Vollkommenheit ihrer Schönheit.

Bis hierher haben wir nun erkannt, dass die Schönheit in derjenigen Einheit, Selbständigkeit und Ganzheit besteht, welche in sich Vielheit und Harmonie hat. Alles aber, was diese Beschaffenheit hat, eine solche Einheit zu sein, welche

Vielheit und Harmonie enthält, nennen wir organisch, und sagen, dass ein so beschaffenes Wesentliche ein Organismus sei. Demnach können wir auch sagen, dass die Schönheit in organischer Einheit bestehe. Hier ist es aber nothwendig, einige Wortbestimmungen vorauszuschicken. Organisch kommt hier von ἔργω ich wirke; ὄργανον, ursprünglich ἔργανον, heisst also ein Werkzeug, ein wirkendes Glied. In dieser Bedeutung kommt dies Wort schon in der altgriechischen Sprache vor, wie auch die Wörter ὀργανικός organisch und ὀργανικῶς auf organische Weise; und zwar ist es gerade Plato, der zuerst sich dieser Wörter bedient hat, dann Aristoteles und Plutarch. Schon bei Cicero kommt das Wort: organon vor, und zwar in bildlichem Sinne, indem er unter andern den Senat sein Organ nannte. Dann bedeutet aber in der altgriechischen Sprache Organon und organisch meistentheils Werkzeug, Maschine, und was durch Maschinen bewirkt wird. So Vitruv, in seiner Baukunst und Kriegsbaukunst, bedient sich dieser Wörter, um Kriegsmaschinen und andere zu bezeichnen. Aber in dem hohen Sinne, wie wir jetzt die Wörter: Organ und organisch, verstehen, kommen sie weder bei Plato, noch bei sonst einem Alten vor, wonach wir unter einem organischen Wesen, ein Wesen denken, welches Einheit, Vielheit und Vereinheit hat. Dieser Sprachgebrauch ist jetzt in der philosophischen Kunstsprache der herrschende und ist schon in den deutschen Volkssprachgebrauch eingegangen, sowie in den Sprachgebrauch der französischen Sprache, wo man z. B. auch den Staat als ein organisches Wesen betrachtet, von Organisation des Staates spricht. Ich führe diese Worterklärung so bestimmt aus, damit es nicht scheinen möge, als wenn mit diesem Worte irgend etwas Mystisches im gemeinen Sinne, oder Ueberschwengliches, bezeichnet würde. Freilich von der Schönheit als solcher haben nur erst wenige Aesthetiker das Wort angewandt, unter ihnen ist Kant und J. P. Richter, welche beide behaupten, das alles Schöne organisch sein müsse. Anstatt dieser fremden Wörter können uns auch deutsche Wörter dienen, wenn wir ein organisches Wesen ein Gliederwesen, oder einen Gliederbau benennen, kürzer einen Gliedbau. Dieses Wortes: Gliederbau hat sich auch Kant bedient, sowohl von der Wissenschaft, als von einem jeden Kunstwerke. Wenn wir nun diese Wörter so verstehen, wie ihr Sinn jetzt genau angegeben ist, so können wir eben die Wesenheit des Schönen kurz in dem Ausdrucke befassen: das Schöne sei organische Einheit, ein Gliederbau, oder es habe organischen Charakter. Ich erläutere diese allgemeine Lehre wiederum durch die verschiedenen Stufen des organischen Schönen, welches sich uns in unseren inneren Sinnen und in der Welt darbietet. Zunächst in den Gebilden

der Natur erkennen wir die Pflanzen und die Thiere als vorzüglich organisch an, eben weil diese Naturgebilde wahre selbständige Einheiten sind, sich als selbständige Ganze von innen heraus bilden, ihre Mannigfalt in sich selbst entwickeln, nach ihrem eignen Gesetze sich bestimmend, und die dabei diese Mannigfalt in eine Harmonie vereinen. Und da diese Eigenschaften an den Thieren wieder in höherer Art und vielfacher hervortreten als an den Pflanzen; so erkennen wir auch den Thieren einen höheren organischen Charakter zu im Vergleich mit den Pflanzen. Aber den höchsten organischen Charakter schreiben wir unter allen Naturgebilden dem Menschenleibe zu, eben deshalb weil der Menschenleib alle Gegensätze, alle Mannigfaltigkeiten der Natur und alle Harmonien der Natur in einer vollständigen Harmonie in sich vereinigt und belebt. Aber in derselben Stufenfolge, als wir diese Naturgebilde organisch finden, in derselben Stufenfolge finden wir sie auch schön. Dagegen eine jede Unschönheit allemal ein Mangel organischer Vollendung an den Naturgebilden ist. Wenn z. B. an dem menschlichen Leibe die richtigen Verhältnissmaasse der einzelnen Glieder nicht gehalten sind, so ist dies ein Mangel an Schönheit, weil ein Mangel an organischer Ausbildung. Nur muss dabei die blosse Gesundheit und die blosse Körperstärke nicht mit der organischen Vollkommenheit verwechselt werden; denn ein in vielen Hinsichten hässlich gebildeter Leib kann sehr gesund und kraftvoll sein; deshalb aber ist er noch nicht organisch vollkommen; denn zu der organischen Vollkommenheit gehört ebenso als Gesundheit und Stärke auch Ebenmaass und Wohlordnung aller einzelnen Theile.

[Es wurde zuletzt gezeigt, dass die ganze Wesenheit der Schönheit zusammengefasst werden könne in dem Ausdruck des Organismus oder des organischen Charakters, der organischen Einheit. Zu dem Ende bestimmte ich die Begriffe des Organischen oder des Gliedbauigen und des Gliedbaues und hatte angefangen, diesen Gegenstand zu erläutern durch die verschiedenen Stufen der Organisation in der Natur. Da ergab sich, dass das am meisten organische Naturgebilde, der menschliche Leib, eben deshalb auch das schönste Naturgebilde sei, und dass die Stufen des Organismus in der Natur den Stufen der natürlichen Schönheit genau entsprechen.] Achtzehnte Vorlesung.
Zunächst vollende ich diese Erläuterung, indem ich noch die anderen Arten von Organismen in Erinnerung bringe, welche uns in uns selbst und in der Welt begegnen. Auch der Geist ist ein Organismus; denn der Geist hat Einheit, in seiner Einheit gesetzmässige Mannigfalt, Mannigfalt an Thätigkeiten, an Kräften und an Werken, und diese Mannigfalt ist

in dem geistigen Leben in eine Vereinheit, in eine Harmonie zu verbinden. Entfaltet aber der Geist in seiner Einheit die ganze Mannigfalt seiner Kräfte und Werke und verbindet sie in eine gesetzmässige Harmonie, so ist eben insoweit auch der Geist schön. Fehlt etwas an dieser Mannigfalt oder Harmonie, so mangelt auch seiner Schönheit etwas Wesentliches; und ist in seinem Leben etwas fehlgebildet, nicht wohlgemessen, nicht harmonisch, so mangelt auch dadurch ihm Schönheit. Unschön und hässlich ist ein Geist, in dem das Wesentliche mangelt oder fehlgebildet ist, kurz, in dem der organische Charakter mangelhaft oder verfehlt ist. Aus beiden Organismen nun, dem leiblichen und dem geistlichen, zusammengesetzt, oder vielmehr vereint, ist der Mensch. Wenn also die vollständige Mannigfalt und Harmonie des Leibes mit der vollständigen Harmonie und Mannigfalt des Geistes in einem organischen Menschen verbunden ist, so ist dieser Organismus des Menschen ein reicherer, vollständigerer als der blosse Organismus des Leibes, oder der blosse Organismus des Geistes. Der Mensch aber ist nur schön als Mensch, wenn eine schöne Seele in einem schönen Leibe wohnt und lebt. Vollständig schön aber ist der Mensch doch erst dann, wenn er in diesen Vereinorganismus der leiblichen und der geistigen Schönheit noch die Schönheit in seinem Verhältnisse der Religion zu Gott in sich aufnimmt und dadurch den dreifachen Accord der menschlichen Schönheit vollendet.

Noch höhere Organismen im Endlichen sind zunächst das ganze Pflanzen- und Thierreich, und überhaupt das ganze Leben eines Himmelskörpers; so der Organismus und die entsprechende Schönheit unserer Erde. Dann die gesellschaftlichen Vereine der Menschen, die Freundschaften, die Familien, die Stämme, die Völker, die Völkervereine und die ganze Menschheit dieser Erde. Diese Organismen sind umfassender als die erst betrachteten der einzelnen Wesen, mithin auch reicherer und tieferer Schönheit fähig, folglich sind sie auch reichere und erhabnere Gegenstände der schönen Kunst, vornehmlich der Poesie. Aber von diesen endlichen Organismen und ihrer endlichen Schönheit lassen Sie uns den Blick erheben zu den unendlichen Organismen und ihrer unendlichen Schönheit. Wir tragen in uns die Idee der einen unendlichen Natur in dem unendlichen Raume, in der unendlichen Zeit und der unendlichen Kraft, und die Idee, dass die Natur unbedingt eine, eine gesetzmässig mannigfaltige und harmonische sei, dass also die Natur ein in ihrer Art unendlicher Organismus sei, also in sich eine unendliche Schönheit befasse. Deshalb ist der Gedanke der unendlichen Natur der erste poetische Gedanke in Ansehung der Natur. Ebenso tragen

wir in uns die Idee der unendlichen Vernunft und des unendlichen Geisterreiches im Weltall, auch als eines organischen Ganzen; und diese Idee ist die Grundidee der Poesie der Vernunft oder des Geistes, in ihr haben alle einzelne Ideen vom Geiste ihren Grund und ihre Haltung, so die Idee der Sittlichkeit, die Idee der Liebe, der Gerechtigkeit. Und zu diesen Ideen gesellt sich die Vereinidee beider, die Idee der unendlichen Menschheit im Weltall, welche durch alle Himmel Vernunft und Natur harmonisch vereinigt, und diese Idee ist wiederum die poetische Grundidee in Ansehung des Menschen. Und denken wir den harmonischen Inbegriff der unendlichen Natur, der unendlichen Vernunft und der unendlichen Menschheit, so haben wir die Idee des Endlichen, was nur in seiner Art unendlich ist, die Idee der unendlichen Welt, des Universum. Und sowie wir die Welt als einen Organismus ahnen und anerkennen, so leuchtet uns auch die Weltschönheit ein. Endlich, da über allen diesen Ideen in unserm Geiste und Gemüthe sich ankündigt die Idee des einen unendlichen unbedingten Wesens, die Idee Gottes, welches in seiner einen unendlichen Zeit alle Wesenheit vollständig in einer Harmonie befasst, so erkennen wir, dass Gott in sich die unendliche unbedingte Schönheit sei, die unendliche unbedingte Einheit, Vielheit, Harmonie; und wir erkennen zugleich, dass auch von Gott gesagt werden darf, dass Gott in sich unendlich und unbedingt organisch sei, wobei aber wohl zu beachten ist, dass das Wort organisch nur in dem allgemeinen ideellen Sinne hier gebraucht wird, der oben erklärt worden ist, wonach dasjenige organisch ist, was Einheit, Vielheit und Harmonie hat. Finden wir es doch schon zulässig, bildlich von Gottes Hand, von Gottes Auge, von Gottes Herzen zu reden, und Niemand wird diese Ausdrücke auf gemeine sinnliche Weise verstehen, der da weiss, was Gott ist, der Ausdruck organisch aber enthält noch nicht einmal eine solche Bildlichkeit. Fassen wir also das Ergebniss dieser Betrachtungen zusammen, so ist alles Schöne organisch, ein Gliedgebilde, ein Gliedbau, und die Schönheit besteht in der organischen Einheit. So viele Arten und Stufen der Organismen, so viele Arten und Stufen der Schönheit.

Hier muss ich aber eine Einwendung berühren, welche wider diese Behauptung aufsteigt. Können nicht, mag man sagen, endliche Organismen als solche sehr vollkommen, in ihrer Art vollendet, und doch hässlich sein? Z. B. kündigen sich nicht manche Giftpflanzen als hässlich an in Gestalt und Farbe; sind nicht in der Natur z. B. die Kriechthiere, Lurche, Kröten, Krokodile grundhässlich; ist das Nashorn nicht durchgehends eine Missgestalt? Ja finden wir nicht sogar sehr organische vollendete Menschennaturen, die doch in ihrer

Grundbildung grundhässlich sind, z. B. die Bildung, zumal des Hauptes, der Neuholländer, die Bildung der eigentlichen Neger? Allerdings, antworte ich, finden sich solche organische Bildungen, und der Grund dieser Hässlichkeit kann sogar wissenschaftlich nachgewiesen werden. Aber es zeigt sich dann auch zugleich, dass alle diese Züge der Hässlichkeit Mangel an organischer Vollendung sind. So z. B. das Hässliche am Krokodil ist das Vorwalten gewisser Theile des Leibes an Grösse und Dicke, ist der Mangel an vollendeter Hautbildung u. dgl. So das Unschöne an den vorerwähnten Menschennaturen ist selbst ein Zeugniss davon, dass diese Organisationen unvollkommen sind. Wenn z. B. in dem schöngebildeten Menschen die Werkzeuge des Gebisses im Ebenmasse gegen alle anderen Theile des Knochenbaues stehen, so dass an ihnen der Zweck des Zermalmens und Verwüstens nicht mehr ausgedrückt ist; so sind die hervorstehenden Kinnladen des Negers eben ein Ausdruck des Missverhältnisses im organischen Grundbau, dass hier das Geschäft des Kauens und Zermalmens vorwaltet. Und so wird sich überall bewähren, wo irgend ein Zug der Hässlichkeit sich findet, dass es auch ein Zug von unvollkommener Organisation ist.

Bis hierher habe ich die Wesenheit des organischen Charakters erklärt, seinen Inhalt, dass nämlich Einheit, Mannigfalt und Harmonie das Organische ausmache, jetzt lassen Sie uns noch auf die Form des organischen Charakters merken. Diese kündigt sich an als Vollkommenheit und als Vollendetheit, sofern das Organische in der Zeit wird. Das Organische soll in seiner vollen Wesenheit stehen, vollwesentlich, vollkommen sein, es soll die ganze Fülle seiner Wesenheit enthalten und entfalten. Die Vollkommenheit oder Vollwesenheit nun besteht vornehmlich in folgenden beiden Hauptpuncten. Zuerst in der Vollständigkeit, dass alles Mannigfaltige, alle Gegensätze, die in der Einheit des Ganzen enthalten sind, entfaltet sind am Organischen, und dass alle vorhandenen Glieder des Mannigfaltigen, auch mit allen und mit dem Ganzen vereint, alle Harmonien des Schönen bilden, dass also das Wesen, welches organisch ist, in der Fülle seiner wesentlichen Glieder und Harmonieen steht, dass es vollständig ist. Die Vollständigkeit eines organischen Wesens fordert nur alles das, was zu seiner Wesenheit gehört; alles das aber nicht, was ausserhalb seines Begriffes liegt. Eine Pflanze ist vollkommen, vollständig und schön, wenn sie alle diejenigen Theile und Gebilde gestaltet und entfaltet, die ihren ganzen Begriff ausdrücken. Thierische Schönheit kann sie nicht an sich haben; dass ihr also thierische wesentliche Theile fehlen, ist ihr kein Mangel, dadurch ist sie nicht unvollkommen. Nur wenn wir das unbedingte und unendliche Wesen denken, dann befasst seine

innere Vollständigkeit durchaus alles, was wesenhaft ist, weil ausser ihm nichts Wesenhaftes ist.

Das zweite Haupterforderniss der Vollkommenheit ist die vollendete Ausbildung, die Vollgestaltung, dass ein jedes Glied seiner Mannigfalt für sich nach seinem Gesetze bestimmt und in richtiger Grösse und richtigem Maasse gesetzmässig ausgebildet, vollendet, vollgestaltet, in bestimmter Gestaltung ausgesprochen, prononcirt sei. Wenn aber ein organisches Gebilde vollständig ist und vollgestaltet, d. i. wenn es ohne Mangel ist und ohne Fehler, so fehlt ihm nichts zur Vollkommenheit seines Organismus; dann ist es aber auch in seiner Art vollkommen schön.

[illegible] Vorlesung.

Hiermit nun haben wir die ganze Idee des Schönen gefunden, dass sie organische Einheit ist, oder dass sie Einheit ist, die in sich ein Gliederbau ist, oder nach den einzelnen Momenten ausgedrückt, dass sie Einheit, Vielheit und Vereinheit ist. Alle Wesen mithin, an denen uns organische Einheit begegnet, finden wir insofern schön, und zwar gemäss der Stufe ihrer Wesenheit, von der Schönheit des Krystalles bis hinauf zu der Schönheit der Welt; ja in der religiösen Ahnung bis zu der Schönheit der Gottheit. Daher erscheinen uns auch einzelne Eigenschaften oder Wesenheiten schön, sofern sie organische Einheit sind und haben. Ich erinnere wieder an jene Stufenfolge der Linien, welche in eben der Folge schön sind, als sie organische Mannigfalt und Harmonie an sich haben. So finden wir die Sittlichkeit und die Tugend schön, eben weil sie organische Harmonie ist des Wollens und des Handelns im Guten.

Hiermit also scheint unsere Untersuchung über die Idee der Schönheit geendigt. Sie ist es auch, indem der Gedanke der organischen Einheit in sich vollendet und befriedigt ist und durchaus nichts ausser sich fordert: denn die Einheit erscheint im innern Gegensatz als Vielheit, und die Glieder der Vielheit sind wiederum in der Vereinheit oder Harmonie gleichsam in die Einheit selbst zurückgenommen. Dennoch entspringt hier eine höhere Frage, welche in der philosophischen Wissenschaft von dem Schönen und der schönen Kunst nicht darf übergangen werden, die Frage: welches ist denn der Grund dieser Eigenschaft der Schönheit? und welches ist der Grund, dass wir unwillkürlich die Eigenschaft der Schönheit so würdevoll finden, dass wir ihr unendlichen Werth zuschreiben? welches ist der Grund, dass Schönheit Geist und Gemüth auf's innigste ergreift, und die oben beschriebene Wirkung des gänzlich uninteressirten Wohlgefallens, des gänzlichen Vergessens unserer Selbstheit in uns hervorbringt? Diese

Fragen nach dem Grunde der Wesenheit des Schönen und nach dem Grunde ihrer Wirkung auf Geist und Gemüth haben wir also zunächst zu beantworten.

Da wir also nach dem Grunde der Schönheit fragen, so erinnern wir uns, dass ein Grund aller Wesen und Wesenheiten gedacht wird: Gott, als das unendliche, unbedingte Wesen, welches als Grund und Ursache aller Wesen und Wesenheiten, somit auch gedacht werden muss als der Grund der Schönheit. Folglich haben wir den Gedanken der Schönheit zu beziehen zu diesem höchsten Grundgedanken aller Gedanken, zu dem Gedanken der Gottheit und haben uns zu erinnern, wie wir uns Gottes Wesenheit, die Gottheit, denken. In dieser Hinsicht darf ich bei Ihnen auf die Anerkenntniss folgender Grundgedanken rechnen, die sich an dem Gedanken der Gottheit finden:

1) Die Einheit Gottes, wonach wir anerkennen, dass Gott das unendliche, unbedingte eine Wesen ist. Und indem wir uns Gottes Einheit denken, denken wir uns auch, dass Gott das selbständige Wesen ist, was ganz und allein an und für sich selbst besteht, mithin unendlich und unbedingt frei ist. Von diesem Gedanken der Selbständigkeit Gottes ungetrennt, findet sich der Gedanke, dass Gott das unbedingte Ganze ist von aller Wesenheit. Diese beiden Anerkenntnisse der göttlichen Selbständigkeit und der göttlichen Ganzheit bezeichnen wir gewöhnlich durch die Wörter: Unbedingtheit und Unendlichkeit; denn das Wesen, welches selbständig ist, rein für sich selbst, das ist nicht bedingt durch ein anderes, es ist unbedingt, absolut; und das Wesen, welches wahrhaft ganz ist, so dass es die ganze Wesenheit befasst, dass ausser ihm keine Wesenheit ist, das Wesen ist unendlich, es hat keine Grenze, kein Ende. Wir können also Gott nur denken als das eine selbständige ganze, d. i. absolute und unendliche Wesen.

2) In der Einheit Gottes unterscheiden wir unendliche Vielheit oder Mehrheit der Eigenschaften, ohne dass jedoch dadurch gedacht wird, dass die Einheit der göttlichen Wesenheit zertheilt sei. So denken wir Gott als unendlich wissend, allweise, als unendlich liebend, als allgütig, als unendlich gerecht, als allgerecht, als unendlich lebendig, als das unendliche Leben, als die unendliche Macht und Kraft. Jede dieser göttlichen Eigenschaften unterscheiden wir an der Einheit der göttlichen Wesenheit, aber dadurch wird die Einheit nicht als zertheilt gedacht, sondern alle diese Eigenschaften Gottes werden gedacht als zusammenbestehend in Gottes untheilbarer Einheit, und an jeder wird erkannt, dass sie mit Gottes Einheit übereinstimmt, dass sie Gottes Einheit auf eigne Weise ausdrückt, und dass alle diese göttlichen

Eigenschaften untereinander übereinstimmen. Wir denken also Gott als die unendliche, unbedingte Vielheit aller Wesenheiten oder Eigenschaften.

3) Wir denken uns die Gottheit als Vereinheit oder Harmonie aller ihrer göttlichen Eigenschaften, so dass alle göttlichen Wesenheiten miteinander durch und durch vereint sind, so dass eine die andere bejaht und befördert, keine aber die andere beschränkt oder endlich macht. So denken wir, dass Gottes Weisheit, Gottes Güte, Gottes Gerechtigkeit und Allmacht absolut harmonisch sind, dass Gottes Gerechtigkeit nicht beschränkt wird, endlich wird durch Gottes Güte, dass Gottes Allmacht nicht beschränkt wird durch Gottes Weisheit, sondern dass alle göttliche Wesenheiten als unendlich in einer Harmonie verbunden sind. Demnach denken wir die Gottheit als unbedingte Vollkommenheit, als die unendliche Fülle der Wesenheit, als Vollwesenheit, welche in sich befasst die Vollständigkeit aller göttlichen Eigenschaften und die Vollkommenheit einer jeden dieser Eigenschaften ihrer Art nach.

Diese Lehrsätze fordere ich hier als anerkannt, nicht infolge wissenschaftlicher Untersuchungen, sondern infolge religiösen Glaubens, welcher in jedem Gebildeten unseres Volkes vorausgesetzt werden darf. Aber der oberste Theil der Philosophie, die Grundwissenschaft oder Metaphysik, hat die wissenschaftliche Erkenntniss der göttlichen Grundwesenheiten zu leisten und leistet sie, und dann wird im wissenschaftlichen Zusammenhange auch die metaphysische Deduction der Idee der Schönheit auf der Grundlage der göttlichen Wesenheit geleistet. Einen vollständigen Versuch der metaphysischen Darstellung davon finden Sie in meinen Vorlesungen über das System der Philosophie Göttingen 1828, woselbst also diejenigen, die sich hierin philosophisch vertiefen wollen, diesen Gegenstand in seinem wissenschaftlichen Zusammenhange erwägen können. Wenn aber gleich diese metaphysische Einsicht hier nur vorausgesetzt werden kann, als aufgefasst und ergriffen in Vernunftahnung und im ahnenden Glauben, so ist es doch schon für die diese Ahnung Erfassenden möglich, die Begründung der Schönheit in Gott zu verstehen und zu würdigen. Wer Gott nicht dächte und nicht anerkennte, der würde auch den Urgrund der Schönheit nicht zu erkennen vermögen. Aber die Schönheit endlicher Dinge könnte er doch schon als solche erfassen und von ihr in Geist und Gemüth gerührt werden. So sehen wir an dem Volke der Hellenen, welches die reine Idee Gottes noch nicht erfasst hatte, also den Urgrund der Schönheit noch nicht zu erkennen vermochte, doch einen sehr weit und tief ausgebildeten Sinn für die Schönheit endlicher Dinge und für die schöne Kunst, sofern sie das endliche Schöne

schön gestaltet. Aber alle diejenigen Theile der schönen Kunst, welche die Idee Gottes wesentlich zu ihrer Substanz voraussetzen, finden wir auch von den Hellenen ganz unberührt, vielmehr erst von den andern Völkern angebahnt, welche im Christenthum zu der Idee Gottes sich erhoben hatten.

Ziehen wir nun das Resultat aus diesen Betrachtungen der göttlichen Wesenheit für die Idee der Schönheit. Da Gott gedacht wird als das absolute und unendliche eine, in sich als das unendlich vielfache und harmonische Wesen, so finden wir, dass die Grundwesenheiten der Schönheit die göttlichen Grundwesenheiten selbst sind, dass also auch das endliche Schöne, sofern es schön ist, auf endliche Weise die göttlichen Grundwesenheiten an sich enthält und ausspricht, das ist die Einheit, Mannigfalt und Vereinheit oder Harmonie. Mithin sehen wir hierin die Befugniss ein, nach welcher wir schon neulich ahnten, dass Gott allein auch das unbedingt und unendlich schöne Wesen, die Schönheit endlicher Dinge aber ein Abglanz der göttlichen Wesenheiten sei. Demnach dürfen wir behaupten: Dasjenige ist schön, was und soweit es gottähnlich ist; oder mit anderen Worten, dadurch ist etwas schön, dass es als dieses in seiner Endlichkeit göttlich ist; und dadurch rechtfertigt sich der Ausspruch aller gebildeten Menschen, deren Sinn für Schönbeit belebt und entfaltet ist, wonach sie das Schöne unmittelbar das Göttliche nennen, und wonach sie auch die ächten Künstler, Dichter, Maler, Musiker mit dem Namen der Göttlichen begrüssen; daher mit Fug Schiller, Raphael, Mozart und viele andere Künstler die Göttlichen genannt werden, weil sie auf gottähnliche Weise ein Gottähnliches gestalteten. — Mithin dürfen wir diese Behauptung auch noch weiter so gestalten und ausdrücken: Ein jedes Wesen und jedes Wesentliche ist schön, was und soweit es in sich selbst frei und rein ein Ebenbild oder Gleichnissbild Gottes im Endlichen ist, und umgekehrt betrachtet: sofern etwas wahrhaft schön ist, hat es die Göttlichkeit an sich, ist es insofern ein endliches Ebenbild Gottes. Ich sage mit Bestimmtheit: ein endliches Ebenbild Gottes, weil alles Endliche nur auf endliche Weise göttliche Wesenheit an sich nehmen kann, jedes nach seiner Stufe, jedes nach seiner Art und Weise innerhalb der ihm eigenthümlich angewiesenen Grenzen und Schranken. So z. B. die stille nur in sich selbst thätige Pflanze ist schön, weil sie in der Einheit, Vielheit und Harmonie ihrer Gestalt, ihrer Stellung, ihrer Farbe noch ein endliches Abbild der göttlichen Wesenheit ist. Aber höherartig schon und reicher ist die Darstellung des Göttlichen im Thierreich, und das vollständige, im Endlichen vollkommene Ebenbild der Gottheit kann und soll sein der Mensch an Leib und Geist und die Menschheit. Denn der

Mensch und die Menschheit können auch die moralischen Eigenschaften Gottes in einem treuen Gegenbilde darleben; der Mensch kann die Wahrheit erkennen auf endliche Weise, wie sie Gott erkennt auf unendliche Weise; der Mensch ist endlicher reiner Liebe fähig, sowie Gott die unendliche reine Liebe ist; der Mensch kann das göttliche Gute aus reinem Herzen wollen auf endliche Weise, sowie Gott das eine ganze Gute in der unendlichen Zeit will; und der Mensch und die Menschheit kann auch das göttliche Gute auf endliche Weise theilweise vollbringen, sowie Gott auf unendliche vollkommene Weise das eine unendliche Gute in der unendlichen Zeit vollführt. Daher vermag es der Mensch und die Menschheit, die höchste, ganze Schönheit, d. i. die ganze Göttlichkeit, auf endliche Weise darzubilden in gottähnlichem Leben. Demnach werden Sie es nicht missverstehen, wenn ich hier noch folgende Behauptung ausspreche. Schönheit des Endlichen ist die am Endlichen erscheinende Göttlichkeit oder Gottähnlichkeit. Das aber kann nicht gesagt werden, dass die Schönheit der erscheinende Gott selbst ist, denn Gott ist ganz und allein an sich und für sich selbst, daher Gott nicht selbst selbst erscheint im Endlichen, als das eine, selbe ganze Wesen, welches Gott auf unendliche, unbedingte Weise weset und ist; aber Gottes Wesenheit mag wohl erscheinen auf endliche Weise an endlichen Wesen; — und eben dann sind die endlichen Wesen schön.

Hier sehen wir auch den Grund einer Behauptung, die oben schon anerkannt wurde, dass nämlich das Schöne schön ist durch das, was es ist, nicht aber durch das, was es bedeutet. Denn dadurch ist es schön, dass es die göttliche Wesenheit auf endliche Weise wirklich an sich ist und hat; nicht aber dadurch, dass es uns zu Gott hinzeigt, an Gott erinnert. Freilich erinnert gerade das Schöne die schon göttlich (religiös) gesinnten Menschen auf's Innigste und Lebendigste an Gott; freilich ist das Schöne auch das schönste Symbol und das schönste Wort gleichsam, welches uns anmahnt, Gottes zu gedenken und inne zu werden; aber vielmehr eben darum, weil es so schön ist, kann es auch so innig und schön an Gott erinnern, nicht darum, weil es an Gott e r i n n e r t, ist es schön.

Durch das nun, was wir als Grund der Schönheit erkannt haben, ergiebt sich auch die Antwort auf unsere zweite Frage: Warum ergreift das Schöne so innig unsern Geist und unser Gemüth? Zwanzigste Vorlesung.

Denn eben deshalb, weil das Schöne an sich selbst ein freies Ebenbild der Gottheit ist, darum leuchtet es auch als solches unmittelbar an und für sich selbst ein, darum kündigt

es sich dem gottverwandten Geiste an als würdig, als von unendlichem Selbstwerthe, als ein wesentliches Selbständiges (als ein wesentlicher Selbstzweck); und dies erfolgt sogar schon, noch ehe wir dabei Gottes inne werden, noch ehe wir das Verhältniss des Schönen zu Gott in bestimmter Erkenntniss fassen. Aber ebendeshalb auch, weil das Schöne das Gottähnliche ist, kann es auch erst dann als solches wahrhaft und völlig erkannt, innig und ganz empfunden werden von denen, welche Gott wahrhaft erkennen und innig empfinden. Daher kommt es, dass erst mit der wahren Gotterkenntniss und mit dem reinen Gottgefühle dem einzelnen Menschen und den Völkern der Sinn und die Empfänglichkeit für das Schöne rein und ganz erwacht (aufgeht); daher kommt es, dass der Sinn für das Schöne und für die schöne Kunst erst ihre göttliche Weihe, ihre göttliche Begeisterung in der Vollendung der Religion und der Religiosität erlangt. Doch auch von der anderen Seite gilt, dass der Sinn und das Gefühl für das Schöne jeder Art und Stufe eine innere, untere Vorbereitung ist und ein wesentlicher Anfang davon, dass der Mensch Gott erkenne und empfinde und gottähnlich zu leben strebe. Wahrnehmung und Empfindung der Schönheit und Ausübung der Schönkunst sind daher ein wesentlicher Theil der inneren Vorbereitung und der inneren Begründung der Religiosität des Menschen und ganzer Völker. Doch aber ist das Erkennen und Empfinden, das Erstreben und Bilden des Schönen noch nicht die Religion selbst. Denn die Religion ist das ganze lebendige Verhältniss des Menschen und der Menschheit zu Gott. Sie sind nicht die ganze Religion; denn diese ist eben das genannte Verhältniss des ganzen Menschen zu Gott, nicht blos das Verhältniss zu Gott inmittelst der Schönheit. Auch ist Schönsinn und Schönkunst nicht der erstwesentliche Theil der Religion selbst. Denn der erstwesentliche Theil der Religion ist dies, dass die Menschen Gott rein und ganz erkennen, empfinden, das göttliche Gute aller Art, nicht nur das Schöne, rein wollen, und dass sie Gott in ihrem ganzen Leben nachahmen. Wohl aber kann und soll der Sinn für das Schöne mit aufgenommen werden in den ganzen religiösen Sinn; und das Streben, das gottähnliche Schöne zu bilden, kann und soll aufgenommen werden in das ganze Streben, sein ganzes Leben gottähnlich zu vollenden; und gerade durch die ganze Religiosität (Religion) erst kann und soll Schönsinn, Kunstsinn und Kunstfleiss die rechte göttliche Weihe, Innigkeit und Tiefe erlangen. Dies aber kann nur dann erlangt werden, wenn die Schönheit als Gottähnlichkeit erkannt und empfunden ist, und wenn der ächte Künstler das Schöne, das er bildet, und sich selbst zu Gott bezieht, wenn er das Schöne in Keuschheit des Sinnes

und Gemüthes ohne alle Hinsicht auf Lust oder Belustigung erstrebt und bildet. Ist auf solche Weise das Empfinden und das Bilden des Schönen in die Gottinnigkeit aufgenommen, dann wird auch der Mensch nicht blos ein einzelnes, untergeordnetes Gebiet der Schönheit empfinden und erstreben; keinen Theil der Schönheit und der schönen Kunst wird der gottinnige (religiöse) Mensch für die ganze göttliche (gottähnliche) Schönheit halten; und wenn der sinnlich zerstreute Mensch, der aber doch schon zu einiger Bildung gelangt ist, vorzugsweise und fast allein nur die leibliche Schönheit bewundert und empfindet, liebt, erstrebt, bildet, so erkennt der gottgeweihte Mensch und Künstler die leibliche Schönheit auch als eine Offenbarung der göttlichen Wesenheit an, aber ebenso empfindet, ebenso erstrebt er auch die geistige Schönheit und die menschliche Schönheit, die der Verein dieser beiden Schönheiten ist; und überhaupt die Schönheit aller endlichen Dinge, aller Leiber und Geister und aller Menschen, die Schönheit der ganzen Welt ordnet er unter der unendlichen, unbedingten Schönheit Gottes.

Aus den Gründen, die ich soeben dargestellt habe, ergiebt sich auch der Grund einer wichtigen Erscheinung in der Entwicklung des Schönheitsinnes und der Schönkunst der Völker. Wir finden, dass die Art und Stufe der Schönheit und der Schönkunst, welche die einzelnen Völker erreichen, genau der Art und Stufe ihrer religiösen Bildung angemessen ist. Daher finden wir allgemein, dass bei polytheistischen Völkern die sinnliche, leibliche Schönheit vorwaltet, dass aber die reingeistige, sittliche Schönheit und die vollendet harmonische menschliche Schönheit von ihnen kaum geahnt, kaum wahrgenommen, vielmehr vernachlässigt ist. Daher kommt es, dass das Christenthum als Religion des Geistes und des Gemüthes auch den Sinn für das Schöne und den Sinn für die schöne Kunst erweitern, erheben, höher und voller ausbilden konnte. Daher finden wir, dass in der Kunst christlicher Völker die geistliche und die menschlich-harmonische Schönheit empfunden und in Kunstwerken dargestellt wird. Daher erklärt es sich, dass erst durch das Christenthum die Musik als die Kunst des Gemüthlebens vollwesentlich konnte ausgebildet werden, indem zu der Melodie auch die Harmonie gefügt wurde, während kein einziges Volk auf Erden, ausser den christlichen Völkern, bis jetzt die Harmonie in der Musik anwendet. Und wenn z. B. bei den polytheistischen Hellenen es die höchste Idee ist, die sie in Ansehung des Göttlichen erschwingen konnten, dass sie ein liebloses, erbarmungsloses Schicksal über ihre Götter und Menschen setzten, so führte dagegen das Christenthum, die Unwahrheit jenes Gedankens durchschauend, die höchste Idee

der unendlichen, liebenden, erbarmenden, allweissen und allgerechten Vorsehung so in das Gemüth des Menschen, wie in das Gebiet aller Künste und vornehmlich der Poesie. Endlich ergiebt sich in dem bisher Dargestellten auch das Verhältniss der Religion zu dem Schönen und zu der schönen Kunst. Wohl sind wir befugt, zu reden von der Religion der Schönheit und der Kunst, sowie umgekehrt von der Schönheit und der Schönkunst der Religion. Die Idee der Religion des Schönen und der Kunst ist wesenhaft aus folgenden Gründen:

1) weil das Schöne das Gottähnliche ist und es daher erst in Gott recht gefasst, empfunden und vollgestaltet werden kann.

2) weil die Religion des Menschen sich wesentlich mit der Kunst verbindet, indem die gottinnigen Erkenntnisse und Gefühle an ihnen selbst die Form der Schönheit haben.

Ebenso ist die Idee der Schönheit und der Schönkunst der Religion wesenhaft,

a) weil es selbst der innerste und höchste Theil der Lebenskunst ist, sich zu der Religion zu erheben, sich religiös auszubilden;

b) weil die religiöse Stimmung des Geistes und des Gemüthes, die religiöse Begeisterung und das religiöse Gefühl sich wesentlich in Schönheit gestalten zu heiliger Poesie, zu heiliger Musik, vornehmlich zu religiösem Gesange, zu religiöser Plastik, Malerei und Baukunst.

Einundzwanzigste Vorlesung.

Dies nun ist es, was ich für zweckmässig hielt, zu Erweckung der reinen und ganzen Idee der Schönheit hier vorzutragen. Nachdem wir nun die Idee der Schönheit durch eigenes Nachdenken gefunden, will ich mich bemühen, diese Theorie zu erläutern durch die Darstellungen der Idee der Schönheit, welche einige andere Philosophen und Aesthetiker aufgestellt haben.

Zuerst werde ich kurz die Lehre Platos hierüber entwickeln; hierauf die Kant'sche Theorie in einer ebenso kurzen Darstellung folgen lassen, dann Winkelmanns Gedanken vom Schönen kurz vortragen und darauf noch kürzer die neuesten Bestimmungen der Idee der Schönheit berühren.

Also zuerst die Vorstellung der Idee des Schönen im Systeme des Plato. Ich will mich bemühen, die ganze Lehre des Plato vom Schönen rein und treu und der Hauptsache nach vollständig darzustellen.

Wir haben kein Gespräch von Plato, welches allein oder vorzüglich von der Schönheit handelte; wir müssen daher seine Einsicht in die Idee der Schönheit aus allen seinen

Gesprächen zusammen suchen. Zwar benennen viele das Gespräch Phaedros mit dem Titel: über die Schönheit, und die ganze neuplatonische Schule, besonders Jamblichos behaupten, Plato hätte im Phaedros von dem Schönen zu reden und zu lehren unternommen, und zwar von dem allartigen Schönen (*περὶ τοῦ παντοδαποῦ καλοῦ*). Ob nun gleich dieses nicht der Zweck jenes Gespräches des Phaedros ist, so ist doch ein grosser Theil der platonischen Lehre vom Schönen allerdings in selbigem enthalten. Daher will ich hier davon beginnen, was Plato von der Schönheit im Phaedros lehrt.

1) Die Schönheit ist etwas an sich selbst Wesentliches, wahrhaft Seiendes, das an sich selbst besteht, welches mithin gar nicht abhängt von dem erkennenden Geiste und empfindenden Gemüthe des Menschen; sondern eben durch das, was das Schöne selbst und an sich ist, hat es jene göttliche Gewalt auch über Geist und Gemüth des Menschen.

2) Das Schöne ist etwas Göttliches, Nichtsinnliches, was nicht kann mit Händen ergriffen oder berührt werden, und was gar nicht geändert werden kann. Daher ist der Mensch auch für sich nicht fähig, das Schöne zu empfinden, sondern der Sinn des Menschen für das Schöne und die Empfänglichkeit, es zu empfinden, ist den Menschen von den Göttern selbst verliehen, von den Göttern selbst in die Menschen gelegt; so dass der Mensch das Schöne ursprünglich nur wahrnehmen kann, wenn er in der Gegenwart der Götter ist, das heisst, nach dem tieferen Sinne des platonischen Geistes, wenn er im Denken und Empfinden bei Gott ist. Plato erläutert dies im Phaedros durch jene berühmte Mythe, wonach die Seelen der Menschen schon vor diesem Leben ewig dagewesen sind, wonach die Seelen, ehe sie hernieder zur Erde kamen, in einem seligen Umschwunge mit den Göttern um das ganze Universum, die Dinge beschauten, wie die Götter sie beschauen. In diesem göttlichen Chor sich umschwingend, gelangten sie an jenen überhimmlischen Ort, woselbst alle Dinge sind, die wesentlich sind, die Wissenschaft, die Tugend, die Gerechtigkeit, die Schönheit. Mit einem solchen Glanze leuchtet dort die Schönheit, dass, wer sie auf Erden erblickte, diesen göttlichen Glanz nicht ertragen könnte. Nachdem aber die Seelen, nach vollendetem Umzuge mit den seligen Göttern, zu dieser Erde herabgekommen sind, erblicken sie auf Erden nicht mehr jene göttliche Schönheit selbst, sondern gleichsam nur dunkle Copien, unvollkommne Schattenrisse derselben. Aber selbst diese Copien vermöchten die Menschenseelen auf Erden nicht als schön zu erkennen und zu empfinden, wenn sie sich nicht beim Anblick derselben jener reinen und ewigen Schönheit erinnerten, welche sie einst vor diesem Leben mit den Göttern an jenem überhimmlischen

Orte in Wahrheit angeschaut haben. Da also die Schönheit überhimmlisch und göttlich sei, so folgert hieraus Plato, dass der Sinn für das Schöne und die durch die Schönheit geweckte Liebe mit einer heiligen und ächt religiösen Verehrung des Schönen verbunden sei, mit der Schamhaftigkeit eines keuschen Gemüthes ohne alle leidenschaftliche Begierde nach Lust. Dieses lehrt Plato im Phaedros.

Im Symposion aber behauptet Plato, dass die Schönheit durchaus eine und dieselbe ist. Denn, sagt er, wir können durch unsere Einbildungskraft nicht die Schönheit selbst erreichen, wie etwa das menschliche Angesicht, oder wie die Hände, oder sonst etwas Sinnliches, dessen der Leib theilhaftig ist, noch auch wie Vernunft oder Wissenschaft; noch ist die Schönheit etwas, das an einem Andern besteht, wie an einem belebten Wesen, oder an der Erde, oder an dem Himmel, noch irgend an etwas Anderem. Sie ist vielmehr Dasselbe für sich selbst und bei sich selbst, von einer Art, ewig. Daraus wird weiter gefolgert: es giebt mithin eine ursprüngliche, absolute Schönheit, die Schönheit in der Idee; und es ist die Schönheit eine der göttlichen Grundideen. Alle endlichen Dinge aber sind insofern schön, als sie der Idee der Schönheit gemäss sind und die Eigenschaften der Idee zum Theil wahrhaft an sich haben.

Im Hippias widerlegt Plato mehrere falsche Definitionen der Schönheit; z. B. zeigt er, dass das Schöne nicht das Anständige (*τὸ πρέπον*) ist, ebenso wenig aber das Nützliche, und im Symposion wird überwiegend gehandelt von der Liebe, deren Gegenstand die Schönheit ist. Was aber Plato über die eigenthümliche Wesenheit der Schönheit lehrt, darüber, was die Schönheit ist, worin sie besteht, das ist in folgenden Sätzen enthalten. Die Schönheit besteht in Gesetzmässigkeit, in Symphonie und Symmetrie. Hierbei wiederhole ich aber die schon oben gemachte Bemerkung, dass Symphonie bei Plato und den altgriechischen Schriftstellern soviel bedeutet, als wir jetzt unter Harmonie verstehen, nämlich Vereinwesenheit, Vereinheit, ganz in dem Sinne, wie ich dies vorgehend erklärt habe. Und ebenso bedeutet Symmetrie bei Plato nicht blos die gleiche Gegenordnung von einer Mitte aus, sondern überhaupt das wohlverhaltige Maass aller Theile, Ebenmaass, Verhaltmaass. Nachdem nun Plato bemerkt hat, dass die Schönheit in Gesetzmässigkeit, Symphonie und Symmetrie bestehe, bemerkt er, dass gerade darin auch die Tugend bestehe, und alle Vollkommenheiten der Seele. Denn nach ihm ist dasjenige gut, was vollkommen ist, sich selbst genug, keiner Sache bedürftig, was nach einem Gesetz übereinstimmig ist, symphonisch und symmetrisch. Daher kommt es nach Plato, dass jede Seele sowohl die Tugend als die Schön-

heit alsbald innig begehrt, als sie dieselben erkennt. Der Unterschied aber der Schönheit und der Tugend ist nach Plato folgender. Die Schönheit erscheint in den äusseren Sinnen, die Tugend aber wird nur durch das Auge des Geistes erkannt. Da aber doch auch die Tugend sich in bestimmten äusseren Gestaltungen kund giebt, indem sie die innere Symphonie und Symmetrie des Geistes auch äusserlich offenbart, so erscheint eben dann und darin die Schönheit. Aber auch der Leib selbst hat Symphonie und Symmetrie, und diese macht seine eigenthümliche Schönheit aus. Die Schönheit also des Leibes stimmt mit jener Tugendschönheit überein. Mithin ist das sinnlich wahrnehmbare Abbild der Vollkommenheit der Seele und des Leibes das Schöne, und es sind also zwei Hauptarten der Schönheit, die der Seele und die des Leibes. Daher kann es sein, dass eines Menschen Leib symphonisch und symmetrisch ist, also schön, ohne den entsprechenden Zustand der Seele; und ebenso kann es von der anderen Seite geschehen, dass eine schöne Seele in einem nicht schönen Leibe wohne. Wenn aber, sagt Plato im dritten Buche der Republik, in demselben Menschen zusammentreffen schöne Sitte der Seele mit einer dieser entsprechenden Gestaltung des Leibes, welche letztere mit der Schönheit der Seele übereinstimmt, indem sie nach demselben Gesetz und Vorbild gestaltet ist, so ist dieses der schönste Anblick für jeden, der sehen kann. Hieraus zieht Plato an einer anderen Stelle die Folgerung: Da die Schönheit der sinnlich wahrnehmbare Ausdruck der Vollkommenheit der Seele und des Leibes ist, so ist an sich Schönheit, Wahrheit und sittliche Güte eins und dasselbe und gänzlich symphonisch. Daher, setzt er hinzu, erweckt die Schönheit diejenige Liebe, welche zur Tugend führt, und daher ist es eine Grundregel der Erziehung, den Sinn der kindlichen Gemüther für die Schönheit auszubilden in jeder Gestalt, damit sie fähig werden, auch die Schönheit der Tugend zu erkennen und zu lieben. Ueberhaupt ist die Liebe nach Plato das Verlangen nach Verein mit dem Schönen, weil das Schöne das Abbild des Wahren und Guten ist; also ist auch reine Liebe ein keusches und tugendliches Verlangen, verbunden zwar mit einer göttlichen Lust, aber rein von aller thierischen Begierde, und ebendeshalb, erklärt Plato, ist reine Liebe und reine Liebeslust durchaus nur unter der Bedingung der Erkenntniss der Wahrheit möglich. Denn je entfernter, sagt er, die Lust von der Erkenntniss der Wahrheit ist, desto geringartiger ist sie. Diese Liebe ist eine Grundlage und Anleitung zur Tugend; denn, obgleich die Liebe des Leibes Lust gleichsam zum Beiwerk, als Nebensache an sich hat, so ist doch die Liebe mehr sehend und beschauend, als begehrend. Dies bezeichnet Plato durch

ein schönes Wortspiel, da ἔρως, die Liebe, eigentlich Verlangen heisst, so sagt er, die Liebe ist mehr *ὁρῶν*, im Schauen selig, als begehrend und in der Sinnenlust befriedigt. Daher, sagt er, sehnt sich auch die Seele des rein Liebenden mehr nach der Seele des Geliebten, die sinnliche Lust aber ist mehr eine Stillung des leiblichen Triebes, als eine Befriedigung des Triebes der Liebe, weil die Liebe nur das verehrt und erstrebt, was weise ist, und was edelmüthig ist, und zwar mit heiliger religiöser Scheu.

Aus dieser tiefen Einsicht Platos in die Wesenheit des Wohlgefallens am Schönen ergab sich ihm folgender wichtige Grundsatz: dass nämlich die Lust jeder Art bei Würdigung und Beurtheilung der Schönheit durchaus nicht Richtschnur und Maassstab sein könne; dass also das Schöne nicht nach subjectiven Gründen, sondern nach objectiven, sachlichen Gründen erklärt (erkannt) und beurtheilt werden müsse.

Zweiundzwanzigste Vorlesung. [Ich vollende zuerst die Schilderung der Hauptlehre Platos vom Schönen.] Gott selbst ist Urheber der Schönheit der Welt, d. i. Gott als das unbedingte Gute (*τὸ ἀγαθόν*) ist Quell und Ursprung sowie alles Guten, also auch des Schönen (*πηγὴ καὶ ἀρχὴ τοῦ καλοῦ*). Denn Einheit und Gesetzmässigkeit und Symmetrie oder Harmonie ist Form der Wirksamkeit Gottes als die des allein vollkommen guten Wesens. Gott bildete also die Welt nach der Idee der Schönheit zu einem allharmonischen Ganzen. Eine ähnliche Bildung aber des Schönen bringt auch das endliche Vernunftwesen, der Mensch, hervor, wenn dasselbe nach den auch ihm vorschwebenden göttlichen Ideen alle Gedanken und Gefühle des Geistes und des Gemüthes so ordnet und verbindet, dass daraus ein gesetzmässiges, symphonisches und symmetrisches Ganzes erwächst; und eben darin besteht dann lediglich die Schönheit der endlichen Vernunft, die vorhin mit Platos Worten geschilderte zweifache Schönheit des Menschen. Also besteht, nach Plato, die Vollendung des Menschen im Guten, welches Gute aber wesentlich zugleich als das Schöne erscheint. Schöngüte (*καλοκἀγαθία*) ist der Ausdruck der gottähnlichen Vollkommenheit des Menschen.

Diese Lehre Platos von der Schönheit findet sich nun weiter ausgebildet in den Schriften der Neoplatoniker, vornämlich bei Plotinos und bei Proklos. Das sechste Buch der ersten Enneade des Systems der Philosophie des Plotinos handelt vom Schönen auf den platonischen Grundlagen.

Diese Abhandlung des Plotinos vom Schönen hat Creutzer besonders herausgegeben (1814). Von dieser Schrift des Plotinos will ich hier einige Grundgedanken erwähnen. Auch

Plotinos erkennt Gott als Quell und Grund der Schönheit an (S. 45 u. 68). Kurz darauf sagt er Folgendes: „Daher wird richtig behauptet, dass das Gute und Schöne darin bestehen, dass sie gottähnlich seien, und insonderheit, dass die Seelen, wenn sie schön sind, gottähnlich sind, weil aus Gott alle Schönheit aller Dinge, also auch die Schönheit der Seele, stammt.“ Ferner behauptet Plotinos: „Sowie das Auge die Sonne niemals schaute, wenn es nicht sonnenähnlich (ἡλιοειδής) wäre, ebensowenig würde die Seele das Schöne sehen, wenn sie zuvor nicht selbst schön geworden. Wenn du“, sagt dann Plotinos ferner, „deine Seele noch nicht schön findest, so ahme dem Bildhauer nach, der, wenn er ein schönes Bild vollenden will, einiges abhaut, anderes ausgestaltet und glättet, bis das Bild die Schönheit an sich ausdrückt. Also haue auch du das Ueberflüssige von dir ab, dem Schiefen gieb die rechte Richtung, das Dunkle reinige und setze es in's Licht, und höre nicht auf, deine Bildsäule auszuarbeiten, bis der göttliche Glanz der Tugend hervorbricht, und die Weisheit (σωφροσύνη) auf einem heiligen Grunde der Seele erscheint. Daher werde ein jeder zuerst gottähnlich (θεοειδής) und schön ein jeder, wenn er Gott und das Schöne erblicken (θεάσασθαι, beschauen) will.“ — Doch ich empfehle diese geistvolle und tiefsinnige kleine Schrift des Plotinos Ihrem eignen Studium.

Auch die Schriften des Proklos enthalten viele tiefsinnige Erörterungen über die Idee der Schönheit im platonischen Geiste. Besonders gehört hierher sein Commentar über das erste Gespräch Alcibiades des Plato. Darin findet sich eine Abhandlung von der Einheit und von der Schönheit, welche Creutzer in seiner vorhin erwähnten Schrift aufgenommen hat, und die sich auch in Cousins Ausgabe der bis dahin ungedruckten Schriften des Proklos findet. Soviel von der Lehre über die Schönheit nach dem platonischen System; denn die Beurtheilung und die wissenschaftliche Würdigung davon kann hier nicht ausgeführt werden. Nur das eine bemerke ich noch: dass Plato und seine Nachfolger diese Theorie des Schönen, wodurch sie das ganze hellenische Heidenthum überfliegen, nicht hätten ausbilden gekonnt, wenn sie nicht zur Anerkenntniss der Einheit Gottes und der moralischen Eigenschaften Gottes gelangt gewesen wären.

Hierauf will ich eine kurze Schilderung der Kant'schen Aesthetik folgen lassen. Kant hat die Ideen des Schönen und der Kunst nach den Grundsätzen seines transcendentalen Idealismus abgehandelt, folglich hauptsächlich nur die subjective Seite des Gegenstandes erwogen; das heisst, er unternimmt es nicht, zu erklären, was das Schöne an sich ist, sondern lediglich, zu zeigen, wie es von Geist und Ge-

müth ergriffen wird, wie es auf das denkende und empfindende Subject auf eigenthümliche Weise wirkt. Um Kants Lehre hierüber zu verstehen, muss zurückerinnert werden an Kants Entgegensetzung der theoretischen und practischen Vernunft. Die theoretische Vernunft ist die Vernunft, sofern sie erkennt; die practische aber ist die Vernunft, sofern sie sich auf's Handeln bezieht, auf das Practische (die Praxis) gerichtet ist; practisch ist ihm alles, was durch Freiheit möglich ist. Freiheit aber ist das Vermögen, die Willkür zu bestimmen nach Zweckbegriffen, deren Zweck auf eine übersinnliche Weise, a priori, gegeben ist, und zwar nach dem nichtsinnlichen Triebe, welcher lediglich der Majestät des Sittengesetzes folgt, keinesweges dem sinnlichen, thierischen Triebe nach Lust. Diese beiden Erweise der Vernunft, der theoretischen Vernunft im Erkennen und der practischen Vernunft im sittlichen Willen, sind nun nach Kant auf unerklärliche Weise verbunden, und zwar durch das Vermögen der Urtheilskraft. Daher besteht die Kant'sche Kritik, oder sein transcendentaler Idealismus in drei Haupttheilen; 1) in der Kritik der reinen oder speculativen Vernunft, 2) in der Kritik der practischen Vernunft und 3) in der Kritik der Urtheilskraft. Diese Urtheilskraft also muss zunächst weiter erklärt werden, weil, nach Kant, die Wahrnehmung und Empfindung des Schönen eine Function der Urtheilskraft ist. Kant giebt hierüber folgende nähere Bestimmung. Im Urtheilen jeder Art wird stets eine Synthesis des Allgemeinen mit einem Besondern vollzogen, oder das Besondere wird in jedem Urtheile unter einen Begriff gebracht. Darin findet sich aber folgende wesentliche Verschiedenheit. Entweder wird das Besondere und Einzelne dem Begriffe blos theoretisch untergeordnet, ohne daran ein weiteres Vernunftinteresse zu nehmen. Dann nennt Kant die Urtheilskraft blos logisch, z. B. in dem Urtheile: der Mensch ist ein Vernunftwesen, wird ohne alles weitere Interesse des Gemüths erkannt, dass der Mensch unter jenem höheren Begriffe enthalten ist. Aber es giebt zweitens auch anderartige Urtheile, worin der Gegenstand nach Zweckbegriffen beurtheilt wird. Hier wird nicht nur logisch das Besondere dem Allgemeinen untergeordnet, sondern es wird beurtheilt, gewürdigt, wie Kant sagt, taxirt, dies ist nun die Funktion der Urtheilskraft, welche Kant vorzugsweise die Urtheilskraft nennt, und wovon er behauptet, dass sie auch die Wahrnehmung und Empfindung des Schönen in sich schliesse. Beurtheilend oder würdigend ist aber jede Function des Urtheilens, wo etwas gewürdigt wird, ob es ist, wie es sein soll. Wird z. B. geurtheilt: dieser Mensch ist schön, so wird keineswegs blos logisch verfahren, sondern Geist und Gemüth nimmt daran wesentlichen Antheil, in In-

teresse, weil hier das Einzelne zu Ideen bezogen wird. Nun ist nach Kant die allgemeine Form aller solchen taxirenden Urtheile das Princip der Zweckmässigkeit, oder: diese Urtheile sind teleologisch, indem sie beurtheilen die Uebereinstimmung aller Erscheinungen mit Vernunftideen. Im Allgemeinen nun wird die Urtheilskraft angewandt auf die ganze Natur, das heisst, auf den Inbegriff aller endlichen Dinge; und der menschliche Geist legt der Natur unwillkürlich die Idee der Zweckmässigkeit unter, und zwar lediglich deshalb, weil Zweckmässigkeit die wesentliche Form ist der eignen Thätigkeit des vernünftigen Geistes. Unwillkürlich nimmt der menschliche Geist an, dass die Natur in Allem zweckmässig wirke, und er setzt auch in seiner Wechselwirkung mit der Natur immerhin voraus, dass die Natur nur zweckmässig handle; er urtheilt, als wenn die Natur selbst nach der Maxime der Zweckmässigkeit handelte. Findet nun der Geist, der die Natur betrachtet, Bestätigung dieser Voraussetzung, nimmt er wahr, dass die Natur in irgend einer Hinsicht zweckmässig sei, so wird er erfüllt mit einem uninteressirten Wohlgefallen daran, welches Wohlgefallen rein geistig, intellectuell ist, von allen sinnlichen Trieben des Subjects und von seiner ganzen Persönlichkeit unabhängig. Aber dieses Wohlgefallen im Zweckmässigen ist von doppelter Art, weil die Naturzweckmässigkeit selbst von doppelter Art ist. Die eine Art der Naturzweckmässigkeit ist Schönheit und Erhabenheit; sie ist, wie Kant sagt, eine Zweckmässigkeit ohne Zweck, d. h. sie erfolgt, ohne dass die Naturkräfte darauf ausgehen; sie kommt gleichsam von selbst, indem die Natur mit Nothwendigkeit wirkt. So die Schönheit des menschlichen Leibes; sie wird von der Natur nicht beabsichtigt, sondern die Natur bildet diesen Leib mit Nothwendigkeit nach physiologischen Gesetzen, und doch fällt er so schön aus, als hätte die Natur einen Zweck ohne Zweck; und es gefällt also das Schöne lediglich durch seine Form des Zweckes, indem wahrgenommen wird die blosse Angemessenheit des schönen Objects in der reinen Anschauung zu dem Erkenntnissvermögen, welche in der reflectirenden Urtheilskraft im Spiele ist. Deshalb gefällt das Schöne uninteressirt, weil es unser Erkenntnissvermögen, Verstand und Phantasie in ein unseren Gesetzen gemässes harmonisches Spiel setzt. — Die andere Zweckmässigkeit, die auch in der Natur ist, ist eine niedere und besteht darin, dass alle Theile der Natur sich wechselseits Mittel sind, ihren Begriff auszudrücken. Dahin gehört z. B. die innere physiologische Zweckmässigkeit aller Organe des menschlichen Leibes, wonach sie sich alle wechselseits Mittel und Zweck sind, und alle zusammenstimmen, dass dieser Organismus seinem Begriff entspreche. Auch diese Zweck-

mässigkeit erfüllt das Gemüth des Menschen mit einem uninteressirten Wohlgefallen. Aber dieses Wohlgefallen ist ein materiales, an der Sache, dagegen das Wohlgefallen am Schönen und Erhabenen ist ein reines Wohlgefallen an der Form. Was nun weiter das uninteressirte Wohlgefallen an der blos formalen Zweckmässigkeit betrifft, so ist es von doppelter Art: 1) das Wohlgefallen am Schönen und 2) das am Erhabenen. Das Schöne nun bezieht sich auf den Verstand und auf die Phantasie und setzet beide in ein harmonisches Spiel. Aber das Erhabene bezieht sich auf die Vernunft, als auf das Vermögen der Ideen. Das überschwenglich Grosse, oder das unendlich Grosse ist erhaben, weil der Geist, der es wahrnimmt, zwar die Idee davon fasst, aber das Individuelle nicht zu überschauen vermag; mithin ist die Wahrnehmung des Erhabenen mit einer Demüthigung verbunden, indem der Geist wahrnimmt die Unangemessenheit seines Anschauungsvermögens zu der unendlichen Natur. Das Erhabene aber selbst ist wiederum zweifach: 1) Das mathematisch Erhabene als das unendlich oder überschwenglich Grosse. Das Erhabenste dieser Art ist, nach Kant, das Firmament. 2) Das dynamisch Erhabene, das der Kraft nach Unendliche oder Ueberschwengliche. Das Erhabenste dieser Art im Endlichen ist nach Kant der sittlich erhabene Charakter des Menschen, der rein im Guten sich hält, kämpfend mit dem ungünstigen Weltlaufe.

Dies ist der kurze und treue Inbegriff der Kant'schen Lehre vom Schönen und Erhabenen. Zur Würdigung dieser teleologischen Ansicht Kants erwähne ich nur folgenden Hauptpunkt. Sie ist rein subjectiv und rein formal, sehr fein gesponnen und trocken, aber ihr Inhalt ist wahr, nur dass sie einseitig blos eine Theilwesenheit des Schönen und Erhabenen erfasst. Aber eben von dieser einen Seite hat Kant in neuerer Zeit zuerst auch in diesem Gebiete der Wissenschaft Licht gemacht. Denn damals herrschte die Ansicht, das Schöne sei das, was Vergnügen mache, was eine unschuldige Unterhaltung und Belustigung gewähre, und man schätze es deshalb so hoch, weil man so ausserordentlich viele Schwierigkeiten zu überwinden habe, um etwas Schönes zu Werke zu bringen, und weil die Schönheit in der Natur so äusserst selten sei. Kant dagegen reinigte die Ansicht des Schönen von allen diesen persönlich subjectiven Beziehungen, indem er erkannte, dass das Schöne etwas rein Vernünftiges sei und, sowie alles Wahre, von allen individuellen Beschaffenheiten endlicher Personen unabhängig. Wenn also gleich wahr ist, dass diese Kant'sche Aesthetik über die innere Wesenheit der Schönheit gar keinen Aufschluss giebt, und dass sie daher auch den Künstler in dieser Hinsicht gar nichts hel-

fen kann, sowenig als in dem, was das Technische betrifft, so ist doch gleichwohl wahr, dass diese Kant'schen Einsichten das Gemüth des Beschauenden und des Künstlers von allem Unedlen reinigen und es auf solche Weise empfänglich machen, die innere Wesenheit der Schönheit in reinem keuschen Gemüthe aufzufassen, verstehen und darstellen zu lernen.

Zunächst gebe ich noch eine ebenso kurze Uebersicht von Winkelmanns Grundlehre über das Schöne und die Kunst. Dreiundzwanzigste Vorlesung.

Winkelmann, geboren 1717, gestorben 1767, hat seine schönsten Jahre der Betrachtung und Würdigung des Schönen gewidmet, besonders des Schönen in der Kunst, vornehmlich der antiken Kunst, und der Hauptgrund, wodurch es ihm möglich wurde, tiefer, als zuvor geschehen, in das Heiligthum der Kunst einzudringen, und alle modernen Kunstkenner und Kunstrichter, die vor ihm lebten, in der Theorie zu übertreffen, und über die ganze Schönkunst ein neues Licht anzuzünden, — der Hauptgrund hiervon war seine tiefsinnige Ergründung der Idee des Schönen und sein reines Erfassen der Wesenheit und der Würde des Schönen. Seine Grundeinsichten der Idee des Schönen stimmen mit denen Platos im Wesentlichen überein, sind also selbst antik, im Geiste des Hellenenthums, in dem Geiste, der die griechischen Künstler selbst beseelte. Besonders aber scheint Winkelmann den platonischen Gesprächen viel zu verdanken. Seine allgemeine Lehre vom Schönen ist vornehmlich in folgenden drei Schriften enthalten: 1) Geschichte der Kunst des Alterthums, — sein Hauptwerk. Diese erschien zuerst in Dresden 1763—67, dann nach seinem Tode herausgegeben von Riedel, Wien 1776. Diese beiden Ausgaben wurden benutzt zu der dritten Ausgabe, welche den 3—6ten Band von Winkelmanns Werken ausmacht, Dresden 1808—1820. In dieser dritten Ausgabe erscheint das Werk mit vielen neuen Bemerkungen und Berichtigungen anderer Kunstkenner und Archäologen. 2) In dem Trattato preliminare, oder in der vorläufigen Abhandlung zu seinem Werke: Monumenti antichi inediti; diese Abhandlung findet sich übersetzt in der genannten Ausgabe seiner Werke im 7ten Bande. Die subjective Seite seiner Lehre hat Winkelmann erörtert 3) in der Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben, verfasst im Jahre 1763, im 2ten Bande der Werke. Ausserdem hat Winkelmann noch ein Gespräch über die Schönheit ausgearbeitet, wie er selbst in der Vorrede zu der Geschichte der Kunst des Alterthums meldet, nach Art des platonischen Phaedros, wie er sagt. Dies Gespräch ist leider ungedruckt geblieben, findet sich aber vielleicht unter den Winkelmann'-

schen Handschriften, welche sämmtlich in der Bibliothek zu Paris aufbewahrt werden.

Was nun den Charakter der Winkelmann'schen Theorie betrifft, so scheint es beim ersten Blick, als wenn er philosophischer Speculation abgeneigt wäre. Er sagt unter andern in dem kleinen Aufsatze im ersten Bande der Werke S. 252: „Wer die besten Werke des Alterthums nicht hat kennen lernen, der glaube nicht, zu wissen, was wahrhaftig schön ist. Unser Begriff wird ausser dieser Kenntniss einzeln und nach unseren Neigungen gebildet sein.“ Auch tadelt er es an vielen andern Stellen, dass die Philosophie sich und Andere blos mit allgemeinen, leblosen Begriffen hinhalte. Gleichwohl hat er aber die philosophische Theorie nicht verachtet, sondern ebenfalls eine, wie er selbst sagt, allgemeine Theorie von der Schönheit aufzustellen gesucht. Und es ist allerdings gegründet: man kann die Idee des Schönen und der schönen Kunst in reiner philosophischer Erkenntniss wissen, ganz und im Allgemeinen auch vollständig und erschöpfend erkannt haben, ohne deshalb bereits das individuelle Schöne, welches sich uns in Natur und Kunst darbietet, verstehen, empfinden und würdigen zu können. Denn zu Letzterem gehört nicht nur noch eine vielfache wissenschaftliche Bildung in andern Fächern, z. B. in Physik, Akustik, Physiologie, Anatomie, Perspective und andern Hilfswissenschaften, sondern es gehört dazu auch noch zunächst Ausbildung sogar der äusseren Sinne, dass man erst das Schöne sehen und hören lerne, sofern es sich äusserlich darstellt. Diese Geschicklichkeit ist viel seltener, als man gemeinhin wähnt; sie kann dem tiefsinnigsten Philosophen abgehn, ja sie kann sogar dem Künstler selbst zum Theil fehlen. So gab es viele Maler, welche kein richtiges Auge für Farben hatten, deren Gemälde alle wie in eine Farbe getaucht sind. So giebt es viele Menschen, die sehr fein hören, nur die Verhältnisse der Höhe und Tiefe der Töne hören sie nicht. Wenn diese also die Idee der Musik noch so tiefsinnig gefasst haben, so vernehmen sie äusserlich doch nichts von Melodie und Harmonie, sondern lediglich von Rhythmus und der Art der Töne. Wenn aber auch die philosophische Einsicht da ist und die Fähigkeit, die Sinne zu bilden, so ist ausserdem doch noch erforderlich unermüdetes und planmässiges Studium des wirklichen individuellen Schönen in Natur und Kunst. Denn Sinn und Kunstverstand, Empfindung und Gefühl schliessen sich nur erst nach und nach auf und erblühn zu vollendeter Bildung. Diese allgemeinen Wahrheiten habe ich an mir selbst erfahren, und Jeder wird sie erfahren, der diesen Weg geht. Deshalb rede ich hiervon auch in persönlicher Ueberzeugung. In rein philosophischer Einsicht erkannte ich die Idee des

Schönen rein und ganz und vollständig im Wesentlichen und lehrte diese Theorie des Schönen und der Kunst zu Jena im Jahre 1803 und 1804 völlig so, wie ich selbige Ihnen hier vortrage; aber das fleissige Studium der Kunstwerke und der Schönheit in der Natur selbst, wozu ich in Dresden, Berlin, München, Florenz, Rom, Neapel, Milano, Paris und an andern Orten Italiens und Frankreichs Gelegenheit suchte und fand, hat mir nicht sowohl jene Kunsttheorie bestätigt, — denn eine philosophische Theorie, die ihren Gegenstand in seinem ewigen Grunde erkennt, braucht keine Bestätigung der individuellen Erfahrung; aber verklärt hat mir dieses Studium an der Hand der Beobachtung diese Theorie und mit veranlasst, sie weiter auszubilden, und sie auf die wirkliche Schönheit anzuwenden.

Eben dies meint auch Winkelmann, dass blos philosophische Einsicht zu der Erkenntniss und Würdigung der wirklichen individuellen Schönheit nicht genug sei; und in der That die Kunstkennerschaft wird nicht durch Philosophie allein erworben, sondern zugleich durch Empirie und Geschichte der Kunst, durch Studium der wirklichen grössten Kunstwerke. Gleichwohl kann echte Kunstkennerschaft auch nicht ohne Philosophie erlangt werden, wenigstens nicht ohne philosophische Bildung. Und auch bei unserm Winkelmann war seine philosophische Bildung, besonders seine platonische, die Grundlage seiner Kunstkennerschaft, wodurch er sich zum überlegenen Kunstrichter für ganz Europa erhoben hatte, so dass er ein allgemeiner Lehrer der Schönheit bleiben wird, so lange europäische Literatur lebt.

Hier will ich nun blos die allgemeinsten Lehren Winkelmanns darstellen, aber die besonderen, untergeordneten muss ich verschweigen. Besonders thut es mir leid, dass ich seine Lehre von der Grazie hier nicht darstellen kann nach ihren verschiedenen Arten und Stufen und nach der wesentlichen Unterscheidung der antiken und der modernen Grazie, welche Winkelmann zuerst gefunden.

Zuförderst die Sacherklärung Winkelmanns über die Idee der Schönheit. In der Geschichte der Kunst des Alterthums ist diese Theorie vorgetragen im 4ten Buche (im 4ten Bande der Werke). Er sagt dort: „Von der Schönheit ist zuerst überhaupt zu reden, und in der allgemeinen Betrachtung der Schönheit ist zunächst der verneinte Begriff derselben zu berühren, dann ist aber auch der bestimmte bejahte Begriff derselben aufzustellen. Denn die Schönheit, als der höchste Endzweck und als der Mittelpunkt der Kunst, erfordert eine allgemeine Abhandlung, in welcher ich mir und dem Leser Genüge zu thun wünschte. Aber dies ist eine von beiden Seiten schwer zu erfüllende Forderung.

Nach einigen allgemeinen Anmerkungen über die Kunst der Zeichnung unter den Griechen schien mir die Schönheit zu winken, vielleicht aber die Schönheit, die den grossen Künstlern erschien und sich fühlen, begreifen und bilden liess. Ich aber schlug mein Auge nieder vor dieser Einbildung, wie diejenigen, denen der Höchste gegenwärtig erschienen war, weil ich diesen in jener zu erblicken glaubte. Die Schönheit ist eins von den grossen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und Alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehört." — Ehe ich hier weiter gehe, erlaube ich mir die Bemerkung, dass die philosophische Grundwissenschaft dennoch das leistet, was Winkelmann hier für unmöglich erklärt. Denn die Idee der Schönheit als die Idee der organischen gottähnlichen Einheit ist eben der absolute Begriff der Schönheit. Nachdem nun Winkelmann den Begriff der Schönheit negativ zu bestimmen gesucht hat, unternimmt er es auch, ihn bejahend zu bestimmen. „Ein bejahender Begriff", sagt er, „erfordert die Kenntniss des Wesens selbst, in welches wir bei wenigen Dingen hineinzuschauen vermögend sind." Hierauf erwägt Winkelmann, ob wohl der Begriff der Schönheit und der Begriff der Vollkommenheit derselbe sei. Er sagt am angeführten Orte (§ 21) Folgendes: „Die Meisten, welche den Ursachen des allgemeinen Schönen nachgedacht haben, da sie dasselbe in erschaffenen Dingen erforscht und bis zum Quell des höchsten Schönen zu gelangen gesucht, haben dasselbe in der vollkommenen Uebereinstimmung des Geschöpfes mit dessen Absichten und der Theile unter sich und mit dem Ganzen desselben gesucht. Da aber dieses gleichbedeutend ist mit der Vollkommenheit, für welches die Menschheit kein fähiges Gefäss sein kann, so bleibt unser Begriff von der allgemeinen Schönheit unbestimmt und bildet sich in uns durch einzelne Kenntnisse, die, wenn sie richtig sind, gesammelt und verbunden uns die höchste Idee aller Schönheit geben, welche wir erhöhen, je mehr wir uns über die Materie erheben können." — Hierauf geht Winkelmann zur positiven Bestimmung der Idee der Schönheit fort und lehrt hierüber Folgendes: „Die höchste Schönheit ist in Gott, und der Begriff der menschlichen Schönheit wird vollkommner, je gemässer und übereinstimmender derselbe mit dem höchsten Wesen kann gedacht werden, welches uns der Begriff der Einheit und der Untheilbarkeit von der Materie unterscheidet. Dieser Begriff der Schönheit ist wie ein aus der Materie durch's Feuer gezogener Geist, welcher sich sucht ein Geschöpf zu zeugen nach dem Ebenbilde der in dem Verstande der Gottheit entworfenen vernünftigen Kreatur. Die Formen eines solchen Bildes sind

einfach und ununterbrochen, und in dieser Einheit mannigfaltig; aber dadurch eben sind sie harmonisch; ebenso wie ein süsser und angenehmer Ton durch Körper hervorgebracht wird, deren Theile gleichförmig sind.“ Ich bemerke hierzu, dass Winkelmann hier alle Grundelemente der Schönheit richtig erfasst und ausgedrückt hat, — die Einheit, die Vielheit und die Vereinheit, und dass er nur hätte zu bemerken gebraucht, dass die Einheit die beiden andern Wesenheiten in sich enthält, und dass die Einheit auch die Freiheit und Selbständigkeit ist, dass ihm, sage ich, nur dies gefehlt, um die Idee der Schönheit als eine zu erfassen. Wie tief hierüber Winkelmann geschaut, drückt das nun Folgende noch näher aus. „Durch die Einheit und Einfalt“, sagt er, „wird alle Schönheit erhaben; denn, was in sich gross ist, das wird, mit Einfalt ausgeführt und hervorgebracht, erhaben. Es wird nicht weiter eingeschränkt oder verliert von seiner Grösse, wenn es unser Geist wie mit einem Blicke überschauen und messen und in einen einzigen Begriff einschliessen und fassen kann, sondern eben durch diese seine Begreiflichkeit stellt es uns sich in seiner völligen Grösse vor, und unser Geist wird durch die Fassung desselben erweitert und zugleich mit erhoben. Diejenige Harmonie, die unsern Geist entzückt, besteht nicht in unendlich gebrochenen, geketteten und geschleiften Tönen, sondern in einfachen, langanhaltenden Zügen. Aus diesem Grunde scheint ein grosser Palast klein, wenn derselbe mit Zierrathen überladen ist, und ein Haus gross, wenn es schön und einfältig aufgeführt worden.“ Hierzu füge ich die Bemerkung, dass Winkelmann am Erhabenen das Erhebende auffasst und das Erfreuende, dagegen Kant am Erhabenen überwiegend das unsre Endlichkeit Demüthigende sah. In dem aber, was Winkelmann hier über Harmonie sagt, dass sie in einfachen und langgehaltenen Zügen bestehe, hat er so zu sagen den erhabensten Tonkünstler prophezeiht, Beethoven, in dessen Harmonien eben dies der Grundcharakter ist, dass Alles in einfachen anhaltenden Zügen fortschreitet.

Hierzu fügt nun Winkelmann noch einen Grundzug der Schönheit, welchen er die Unbezeichnung nennt, worüber er sich § 22 am erwähnten Orte der Kunstgeschichte folgendermassen erklärt. „Aus der Einheit folgt eine andere Eigenschaft der hohen Schönheit, die Unbezeichnung derselben, d. i. deren Formen weder durch Punkte noch durch Linien beschrieben werden, als die allein die Schönheit bilden“. Winkelmann will sagen, deren Formen nur allein durch solche Punkte und Linien beschrieben werden, welche allein die Schönheit bilden; folglich eine Gestalt, die weder dieser noch jener bestimmten Person

Vierundzwanzigste Vorlesung.

eigen sei, noch irgend einen Zustand des Gemüths oder eine Empfindung der Leidenschaft ausdrücke, als welche fremde Züge in die Schönheit mischen und die Einheit unterbrechen. Nach diesem Grundsatze (Begriffe) soll die Schönheit sein wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoosse der Quelle geschöpft, welches, je weniger es Geschmack hat, desto gesunder geachtet wird, weil es von allen fremden Theilen geläutert ist. Sowie der Zustand der Glückseligkeit selbst, das ist die Entfernung von Schmerzen und der Genuss der Zufriedenheit, in der Natur der allerleichteste ist, so scheint auch die Idee der höchsten Schönheit am einfältigsten und leichtesten, und es ist dazu keine philosophische Kenntniss des Menschen, keine Untersuchung der Leidenschaften der Seele und des Ausdruckes derselben nöthig". Da hier Winkelmann auf eine wesentliche Grundidee der Schönheit hindeutet, ohne sie deutlich genug zu erklären, so will ich sie in seinem Geiste zu erläutern suchen. Winkelmann versteht unter der Unbezeichnung der Schönheit die vollendet gleichschwebende Harmonie derselben, wonach kein einzelner Ton dieser Harmonie über irgend einen andern gleichsam vorwaltet, sondern alle Töne in einer Harmonie gleichförmig verbunden sind. Dies wird erläutert durch das Verhältniss der Schönheit der Thiere zu der Schönheit des Menschen. Kein Thier hat gleichschwebend harmonische Schönheit, in dem einen waltet dies Organ vor, in dem andern ein anderes. Aber im menschlichen Leibe waltet nichts Einzelnes, auch kein einzelnes Organ über das andere vor. Daher ist eben die menschliche Schönheit nicht vollendet, nicht die höhere Schönheit, von der Winkelmann spricht, sobald irgend etwas übermässig ist, sobald irgend eine Leidenschaft vorwaltet, irgend eine einzelne Function vor der andern sich vordrängt. Es muss in der Gestaltung eines vollendet schönen menschlichen Leibes jene selige Ruhe herrschen, welche die griechischen Meister ihren Götterbildern eingehaucht haben, wodurch sie als selige Götter erscheinen, *μάκαρες ὄλβιοι θεοί, αἰὲν ἐόντες*. So sehen wir Winkelmann selbst diesen seinen Begriff erläutern durch das Beispiel des Apollon von Belvedere. Diesem sonst so erhaben schönen Werke spricht Winkelmann die hohe, reine Schönheit ab, weil sie nicht Unbezeichnung hat, weil Apollon zürnend und unmuthig dargestellt ist und nach der Wirkung des abgeschossenen (abgeschnellten) Pfeiles hinzuschauen scheint. Dagegen die mediceische Venus ist in Winkelmanns Sinne eine unbezeichnete Schönheit, weil ihre Gestalt eine vollwesentliche Harmonie ist. In andern griechischen Idealen der Venus waltet Einzelnes vor, z. B. Schlankheit, volle Reife des Weibes als Mutter; — allen solchen Gestalten spricht Winkelmann die hohe, reine Schönheit ab.

Nun ist blos noch eine Grundlehre Winkelmanns vom Schönen zu erklären übrig, wonach er die ideelle Schönheit von der individuellen Schönheit unterscheidet. „Die Bildung der Schönheit“, sagt er (§ 25), ist entweder individuell, das ist, auf das Einzelne gerichtet, oder sie ist eine Wahl schöner Theile aus allen einzelnen Vollendeten in eins (aus vielen Einzelnen und Verbindung in eins), welches wir idealisch nennen, jedoch mit dieser Erinnerung, dass etwas idealisch heissen kann, ohne schön zu sein. Denn die Gestalt der aegyptischen Figuren, in welchen weder Muskeln, noch Nerven, noch Adern ausgedrückt (angedeutet) sind, ist idealisch, diess bildet aber doch in derselben keine Schönheit.“ Sie sehen, dass Winkelmann hier das Wort idealisch nach dem italienischen und französischen Sprachgebrauche nimmt, keineswegs im Platonischen oder Kant'schen Sinne, und dass er eigentlich durch diesen Unterschied andeuten will von der einen Seite das Schöne, welches an wirklichen lebenden Wesen sich findet, und von der andren Seite jenes Schöne, oder überhaupt jenes Kunstgebilde, was mit Freiheit der Phantasie entworfen ist.

Dasselbe, was ich hier vorgetragen habe, hat Winkelmann nochmals dargestellt in dem Trattato preliminare (S. 73—76), daher ich mich hier nicht dabei aufhalte, sondern diese Stellen Ihrem eigenen Nachlesen überlasse, aber dazu muss ich noch etwas beifügen, wie Winkelmann das Verhältniss des Schönen zu dem wahrnehmenden und empfindenden Geiste und Gemüthe bestimmt. Obgleich seine ganze Abhandlung von der Empfindung des Schönen nachgelesen zu werden verdient, so will ich doch daraus nur einige Stellen (daselbst S. 391) vortragen. „Das wahre Gefühl des Schönen gleichet einem flüssigen Gypse, welcher über den Kopf des Apollon gegossen wird und denselben in allen Theilen berührt und umgiebt. Der Vorwurf dieses Gefühles ist nicht, was Trieb, Freundschaft oder Gefälligkeit anpreisen, sondern was der reinere, feinere Sinn, welcher von allen Absichten geläutert sein soll und nur das Schöne will, selbst empfindet. Sie werden hier sagen, mein Liebster, ich stimme mit platonischen Begriffen an, welche Vielen diese Empfindung des Schönen absprechen könnten. Sie wissen aber, dass man in Lehren, wie in Gesetzen, den höchsten Ton suchen muss, weil die Saite von selbst nachlässt, — ich sage, was sein sollte, nicht, was zu sein pflegt; und mein Begriff ist mir die Probe von der Richtigkeit der Rechnung“. Hierdurch scheint Winkelmann sagen zu wollen: nach diesem platonischen Begriffe von der Empfindung des Schönen kann man beurtheilend erproben, ob Jemand das Schöne selbst empfindet, oder nur sich, seine eigne Persönlichkeit. In der soeben vorgetragenen

Stelle sehen wir die Lehre von dem uninteressirten Wohlgefallen, die allerdings auch platonisch ist, und die hiernach Kant zum vorwaltenden Inhalt der Aesthetik gemacht hat, schon von Winkelmann deutlich ausgesprochen, besonders in den Worten: „dass der innere Sinn des Schönen von allen Absichten geläutert sein soll". Ein Aehnliches sagt Winkelmann in der Geschichte der Kunst (Werke B. IV. S. 61), indem er von den griechischen Künstlern rühmt: „Sie reinigten ihre Bilder von aller persönlichen Neigung, welche unsern Geist von der wahren Schönheit abzieht. So sind die Augenbrauen der Liebsten des Anakreons, welche unmerklich voneinander getheilt sein sollten, eine eingebildete Schönheit persönlicher Neigung". Was nun weiter den Sinn für die Schönheit betrifft, so unterscheidet Winkelmann sehr genau den inneren und äussern Sinn. In der Abhandlung von der Empfindung des Schönen sagt er (S. 391): „Das Werkzeug der Empfindung des Schönen ist der äussere Sinn, aber der Sitz derselben ist der innere. Jener muss richtig, dieser aber empfindlich und fein sein. Es ist aber Richtigkeit des Auges eine Gabe, welche Vielen mangelt, sowie ein richtiges Gehör und ein feiner Geruch". Weiter bemerkt hierüber Winkelmann (Werke, B. II. S. 390): „Mehr Empfindung wird zum Schönen in der Kunst, als in der Natur erfordert, weil das Schöne in der Kunst, wie die Thränen im Theater, ohne Schmerz, ohne Leben ist und durch Einbildung erweckt und ersetzt werden muss. Da aber die Einbildung viel feuriger in der Jugend, als im männlichen Alter, ist, so soll die Fähigkeit, das Schöne in der Kunst zu empfinden, zeitig geübt und auf das Schöne geführt werden, ehe das Alter kommt, in welchem wir uns entsetzen, zu bekennen, das Schöne nicht zu fühlen." — Eine merkwürdige Ueberzeugung Winkelmanns hierüber ist, dass er die Empfindsamkeit für das Schöne als eine durch nichts zu ersetzende Naturgabe betrachtet. Daher behauptet er (im IV. Bande der Geschichte der Kunst): „Wider die Empfindlichkeit, welche so unglücklich ist, dass sie das wahre Schöne nicht empfindet, ist kein Mittel."

Nachdem ich nun die Grundlehre dreier philosophischen Denker über die Idee der Schönheit, welche mit der von uns gefundenen Wahrheit im Wesentlichen übereinstimmen, erklärt habe, so wünschte ich nun eine kurze Darstellung aller neueren Definitionen vom Schönen hier folgen zu lassen. Um aber unsere eigenen Untersuchungen nicht länger zu unterbrechen, soll dies weiter unten geschehen, wo ich alle neueren Bearbeitungen der Aesthetik aufzuführen und zu würdigen habe.

Kehren wir nun zu unserer eigenen Untersuchung über die Wesenheit der Schönheit zurück. Wir haben bis jetzt

den Begriff des Schönen sowohl subjectiv, als auch objectiv, bestimmt. Also ist nun die nächste Aufgabe, diese beiden Bestimmungen miteinander zu vereinen, indem wir sie beide zu einander beziehen.

Es ist also der subjectiv-objective Begriff der Schönheit zu bilden. Erinnern wir uns zu dem Ende sowohl an den subjectiven als an den objectiven Begriff. Der subjective Begriff wurde als folgender gefunden: Schön ist, was den Geist in einem seinem Gesetz entsprechenden Spiel der Thätigkeit beschäftigt und das Gemüth mit einem uninteressirten Wohlgefallen und mit uninteressirter Neigung erfüllet.

Als objectiver Begriff der Schönheit aber wurde folgender gefunden: Schön ist, was Einheit, Selbständigkeit und Ganzheit hat und in der Einheit Vielheit und Vereinheit oder Harmonie. Hiernach fassten wir diesen objectiven Begriff kürzer so zusammen: Schön ist, was eine organische Einheit ist, als worin es gottähnlich ist. Hieraus ergiebt sich nun folgender Vereinbegriff des Schönen, der subjectiv und objectiv zugleich ist. Wir können ihn so ausdrücken: Schön ist, was organisch eins ist, den Geist auf eine gesetzmässige Weise beschäftigt und das Gemüth mit uninteressirtem Wohlgefallen und uninteressirter Neigung erfüllt.

Dieser Vereinbegriff des Schönen, wie er sich hier gestaltet, ist erst noch weiter und genauer zu bestimmen. Nicht der objective Begriff, denn diesen haben wir in seiner einfachen Klarheit ersehen, aber der subjective Begriff, der damit verbunden ist; diesem fehlt noch die einfache Klarheit, denn er besteht noch aus mehreren unvereinten, einzelnen Puncten, indem darin Geist und Gemüth unterschieden wird, und im Gemüth wieder Wohlgefallen und Neigung. Wir wollen also für diesen Theil unseres Vereinbegriffes eine gründlichere Erfassung aufsuchen. Lassen Sie uns also zunächst fragen: Was heist das, den Geist, das ist: Vernunft, Verstand und Phantasie, auf eine seinem Gesetze gemässe Weise beschäftigen? Wir werden die Antwort finden, wenn wir untersuchen, welches das Gesetz des Geistes ist, wonach der Geist anschaut und erkennt. Da finden wir nun: das erste Gesetz des Erkennens ist Einheit, dass das Erkennende und das Erkannte eins sei, und dass es selbständig und ganz sei. Ist das Denken und Erkennen unganz, zerstreut, macht es nicht ein selbständiges Ganze aus, mangelt die Einheit, so ist das Denken und Erkennen gesetzlos. Aber nächst dem Gesetz der Einheit zeigt sich für den intellectuellen Geist auch das Gesetz der Vielheit und Mannigfalt, sonst wäre ja Denken, Schauen und Erkennen ein ödes Einerlei. Und daran schliesst sich wiederum auch das Gesetz der Vereinheit, oder Harmonie, dass der anschauende und erkennende

Geist auch in seiner Thätigkeit harmonisch sei, nicht blos dass die geschaute Wesenheit harmonisch sei. Dass nun dies wesentlich das Gesetz des denkenden und erkennenden Geistes sei, zeigt die wissenschaftliche Logik und die Wissenschaftslehre. Denken wir uns nun einen Menschen, dessen Erkenntnissvermögen, dessen ganze intellectuelle Natur also gebildet ist, dass sein Erkennen Einheit, Vielheit und Harmonie hat, so ist er gesetzmässig hierin ausgebildet und ist zugleich als erkennendes Wesen schön. Wenn mithin der Geist in seinem Denken, Schauen und Erkennen seinem eigenen Gesetze gemäss in Thätigkeit gesetzt wird, so ist er schön bewegt, er ist zu schöner Thätigkeit erregt, also insofern selbst schön. Nun aber ist das Schöne selbst, nach seinem objectiven Begriffe, das Eine, Mannigfaltige und Harmonische; folglich kann auch das Schöne den innerlich der Schönheit fähigen Geist nur auf schöne Weise zu schöner Thätigkeit des Denkens und Schauens anregen.

Fragen wir also zweitens, was es heisst: das Gemüth in ein uninteressirtes Wohlgefallen und in eine uninteressirte Neigung zu versetzen, so bemerken wir hierüber Folgendes. Der gewöhnliche, noch ungebildete Mensch folgt freilich meist seinen sinnlichen Trieben, die sich auf seine sinnlichen Bedürfnisse beziehen, also neigt er sich hin zu sinnlicher Lust und neigt sich ab von sinnlichem Schmerz. In ihm überwiegen also die sinnlichcn (selbstischen) Neigungen und Triebe. Sowie aber der Mensch das Wahre, das Gute und das Schöne erkennt, zum Theil in ihm selbst, zumeist aber ausser sich und über sich, sowie er das Wahre, Gute und Schöne erkennt an andern Menschen, an der Natur und zuhöchst an Gott, so entzündet sich in ihm das unselbstische Gefühl für das Wahre, Gute und Schöne, und zwar zuerst für Gott, dann für das Schöne in der Welt, in der Natur und in der Menschheit. Dieses Gefühl aber für das erkannte Wesentliche ist zuerst Verehrung, d. i. der Mensch empfindet die Würde des Wesentlichen in einer unbedingten Achtung, und zwar mit einem Wohlgefallen, welches von seiner eignen Persönlichkeit gänzlich unabhängig ist; aber zu dem Gefühle der Verehrung gesellt sich das Gefühl der Liebe, das ist, der Mensch neiget sich dann hin nach dem Wahren, Guten und Schönen, eigentlich nach demjenigen Wesen, an welchem das Wahre, Gute und Schöne ist, und er sehnt sich, mit selbigem vereint zu sein, und zwar zuförderst in innerer Uebereinstimmung mit demselben, dann aber auch in individueller Vereinigung. Frömmigkeit, Liebe zu Natur und Geist, Menschenliebe und Menschheitliebe, persönliche Liebe in Ehe, Freundschaft und freie Geselligkeit sind die Gebiete dieser reinen, echtmenschlichen Liebe, welche Gebiete der Liebe in einem

wohlgeordneten Gemüthe alle der Liebe zu Gott untergeordnet und in der Liebe zu Gott in vollem Einklange, harmonisch sind.

Das Gemüth des gebildeten Menschen wendet sich, wie wir sahen, in seiner Verehrung und in seiner Liebe lediglich dem Wahren, Guten und Schönen zu, und zwar ganz rein, ohne alle selbstische Hinsicht auf seine eigne Persönlichkeit, ganz uninteressirt. Daher ehrt auch und liebt der wohlgeordnete Mensch frei von aller Persönlichkeit sich selbst, sofern er sich im Wahren, Guten und Schönen findet, er achtet und liebt sich als ein Organ gleichsam, als ein Gefäss des göttlich Wahren, Guten und Schönen, als ein Gefäss der Ehre Gottes, als einen Tempel der Gottheit, wozu er sich selbst erbauen soll, nicht um seinetwillen zuerst, sondern um Gottes willen, nicht zuerst für sich, sondern für Gott und die Menschheit. Auch seine eigne geistliche und leibliche Schönheit in ihrer Endlichkeit erkennt der reine Geist und empfindet das reine Gemüth ohne alle Selbstgefälligkeit, nicht weil es seine Schönheit ist, sondern weil es Schönheit, das ist, Gottähnlichkeit ist. In dieser reinen, freien, uninteressirten Stimmung und Belebung des Gemüthes in Verehrung und Liebe des Würdevollen ist also der Mensch auch an Gemüth eine organische Einheit, also an Gemüth schön. Organische Einheit, d. i. wie wir sahen, Schönheit, ist also ebenfalls das Grundgesetz des menschlichen Gemüthes, der menschlichen Gemüthsthätigkeit, des menschlichen Gemüthslebens, und eben dies, dass der Mensch das Schöne verehren und lieben, sich innig und rein am Schönen erfreuen mag, dies ist selbst ein Grundzug menschlicher Schönheit. Wenn also das Gemüth des Menschen seinem eignen Gesetze gemäss vom Schönen zu Verehrung in reiner Neigung und Liebe bewegt wird, so wird es schön bewegt und ist eben in dieser Rührung selbst schön. Der Mensch ist dann das schöne Gemüth. Deshalb ist es selbst ein wesentlicher Theil der Schönkunst, das schöne menschliche Gemüthsleben zu schildern: vornehmlich rein offenbart sich dies in der Schönkunst der Musik, dann mittelst der Sprache in Poesie und in der schönen freien Geselligkeit. Die Bewegung und Belebung also, welche das Schöne in Geist und Gemüth des Menschen hervorbringt und unterhält und belebt, ist selbst ein Schönes, selbst eine schöne Wirkung des Schönen. Fünfundzwanzigste Vorlesung.

Betrachten wir nun das Verhältniss des Schönen zu dem Menschen noch in denjenigen Hinsichten, die von uns bis jetzt unbemerkt geblieben sind.

Zuförderst in Hinsicht des Triebes. Der gesammte Lebenstrieb des Menschen ist bedingt durch sein Erkennen und durch sein Gefühl. Wenn nun der Mensch das Schöne als

würdevoll erkennt, sich rein zu ihm hinneigt und es in reiner Liebe umfasst, so erkennt und empfindet er es als etwas Grundwesentliches für sein ganzes Leben, d. h. er erkennt und empfindet, dass das Schöne gut ist; dass es ein Gut ist, welches im Leben wirklich gemacht werden soll. Der Mensch erkennt dann das Schöne an als einen grundwesentlichen würdevollen Theil der menschlichen Bestimmung. Dadurch nun wird sein Lebenstrieb dem Schönen zugewandt. Es erwacht in ihm der reine Trieb für alles Schöne, welcher zugleich der Trieb der schönen Kunst ist; und zugleich erkennt der Mensch auch diesen Trieb nach dem Schönen, für das Schöne als einen Grundtrieb der menschlichen Natur an, ja, als einen göttlichen Trieb; und ist der Mensch in seiner inneren Bildung soweit gekommen, dass sein reiner Trieb auf das Schöne gerichtet wird, so nimmt er dann das Schöne als einen Zweckbegriff auf, er will das Schöne, d. i. er setzt es sich zum Lebenszweck, dass das Schöne überall geschont und geschirmt werde, dass seine Gestaltung und Vollendung befördert werde, dass das Schöne dargebildet, dargelebt werde, und zwar alles Schöne, was in seinem Lebenskreise sich findet, das Schöne der Natur, das Schöne des Geistes, das Schöne des Menschen und der Menschheit. Der so gebildete Mensch setzt es sich zum Zweck, dass das Schöne durch Schönkünstler gestaltet werde, welche die Bildung des Schönen zum vorwaltenden Berufe ihres ganzen Lebens machen, sei es nun, dass er selbst diesen Beruf zu wählen befugt ist, oder dass er doch den göttlichen Beruf der Schönkünstler anerkennt, würdigt und, soviel er vermag, fördert. Dann wird der Mensch auch zunächst sich innig bestreben, das Schöne in seinem eignen Leben, soweit es ihm vergönnt wird, zu gestalten, zu verwirklichen, sein eignes Leben zu einem vollständigen endlichen Ebenbilde des wahren göttlichen Lebens, — des Wesenlebens, — zu erheben, und zugleich dahin mitzuwirken, dass auch um ihn die ganze menschliche Geselligkeit zur Schönheit vollgebildet werde. Und auch dieses ganze Streben des reinen Triebes für Schönheit ist selbst ein innerer Theil der ganzen Schönheit des Menschen. Darin bewährt er es auch, dass er selbst ein schöner Theil der unendlichen Schönheit der Welt ist.

Fassen wir nun diesen Anschauungen zufolge die ganze Natur des Menschen ins Auge, so ist sie ebenfalls eine endliche organische Einheit, also Schönheit; ja die menschliche Natur ist die in ihrer Art vollkommne, vollwesentliche endliche Schönheit, da der Mensch in sich vereint die höchste Schönheit der Natur und die höchste Schönheit des endlichen Geistes, und da der Mensch im religiösen Leben noch höhere, göttliche, gottinnige Schönheit mit der untergeordneten Schön-

heit seiner Natur vereint. Sofern nun der Mensch als endliches geistiges Wesen, als endliches Vernunftwesen schön ist, im Erkennen und Empfinden, an Geist und Gemüth, an Kopf und Herzen, ist er schön an Seele, ist er der schöne Geist, die schöne Seele, und insofern zu dieser Schönheit der Seele die Schönheit des Leibes übereinstimmt und mit selbiger vereingebildet wird, ist er als Mensch schön, der schöne Mensch. Der Mensch also ist die im Endlichen vollwesentliche Panharmonie, das der Gottheit vollähnliche, endliche, schöne Wesen. Ich sage, dies ist der Mensch, d. h. seiner ewigen Wesenheit nach. Sehen wir aber auf die Zeit und das Werden, so kann nur gesagt werden: dies soll der Mensch sein, dies soll er immer mehr, immer vollständiger werden; er soll sich selbst, als Geist und Leib, als ganzer Mensch, als organische Einheit zur Schönheit ausbilden.

Es ist gezeigt worden, dass das Schöne und Gute durchaus einstimmig sei, dass das Schöne gut und alles Gute als solches schön sei. Es kann daher gesagt werden, dass der Mensch bestimmt ist, in der Zeit gut und schön zu werden, Güte und Schönheit in sich zu vereinigen. Daraus folgt nun, dass seiner ewigen Natur nach der Mensch, als selbst schön, mit allem Schönen gleichartig ist und für alles allartige Schöne empfänglich. Es folgt aber zugleich, dass der Mensch, in der Zeit betrachtet, nur in dem Maasse mit allem Schönen übereinstimmt und für alles Schöne empfänglich ist, als seine eigne Bildung in Schönheit weit gediehen ist. Je reicher und organischer die gesammte Bildung des Menschen ist, desto schöner ist er selbst, desto übereinstimmiger und empfänglicher auch für alles Schöne. Wenn wir demnach schon oben bei der vorläufigen Betrachtung des subjectiven Begriffes der Schönheit bemerkten, dass das Schöne die innerste Thätigkeit des Geistes und des Gemüthes selbst nach dem Gesetze des Geistes errege, so sehen wir hier in ganzer Allgemeinheit und Umfassung ein, dass die Wahrheit des Schönen durchaus mit dem Gesetz aller menschlichen Thätigkeit übereinstimmt, mit dem Gesetz der organischen Einheit, welchem sowohl das leibliche Leben des Menschen folgt, als auch das Leben des erkennenden Geistes und das Leben des Gemüthes. Folglich, das Schöne und der Mensch sind für einander bestimmt, sie sind übereinstimmig und fähig, miteinander vereint zu werden. Schönheit ist eine innere grundwesentliche Eigenschaft des Menschen und der Menscheit; je höher sich der Mensch und die Menschheit im Guten ausbilden, in je höherer und reinerer Schönheit sie sich in ihrem eignen Leben gestalten, desto höhere und reinere Schönheit nehmen sie in

Sechsundzwanzigste Vorlesung.

sich auf in ihre eigene Lebensgestaltung, desto inniger erkennen und empfinden sie alles Schöne ausser sich, und desto fähiger werden sie, alles allartige Schöne in der Welt der schönen Kunst auszugestalten. Der Grund aber dieser Harmonie des Menschen und der Schönheit ist das Göttliche, worin sie beide übereinkommen. Hier ist auch der höchste Grund jener Lehre zu verstehen, die wir schon bei Plato und bei Plotinos fanden: mache dich selbst schön, so wirst du auch des Schönen ausser dir empfänglich und theilhaftig werden.

Aus dem zuletzt Erklärten finden wir nun auch den hier gesuchten Begriff des Schönen in subjectiv-objectiver Hinsicht, den wir jetzt kurz so ausdrücken können: Schön ist, was eine organische Einheit ist und als solche den Menschen, sofern dieser ebenfalls eine organische Einheit ist, zu organischer Thätigkeit erregt und bewegt.

Aus dieser Darstellung erklärt sich eine Reihe merkwürdiger Erscheinungen in Ansehung des Schönen.

1) Schöne Menschen haben im Gebiete ihrer geistigen und leiblichen Schönheit auch die innigste Empfänglichkeit und den lebendigsten Sinn für alles Schöne ausser ihnen. So der leiblich schöne Mensch, der seiner Schönheit sich bewusst ist, hat ausgezeichneten Sinn für leibliche Schönheit ausser ihm; die schöne Seele für Schönheit der Seele. Der Mensch, der sich zu sittlicher Schönheit erhoben hat, wird selbst innig gerührt von sittlicher Schönheit anderer Menschen und von der sittlichen Schönheit im öffentlichen Leben der menschlichen Gesellschaft. So war Raphael leiblich und geistig überaus schön, er stellte aber auch nicht nur die schönsten leiblichen Gestalten dar, sondern in dieser leiblichen Gestalt spiegelt sich auch die reine Schönheit der Seele ab. Selbst noch an dem Schädel Raphaels, der in der Academia di San Luca aufbewahrt wird, zeigt sich die Harmonie der Grundgestalt seines Hauptes. Michel Angelo dagegen von strenger Gestaltung des Leibes und Geistes hat auf gleiche Weise menschliche Gestalt dargebildet, worin sich die Erhabenheit seines eigenen Charakters spiegelt, und die an leiblichem Wuchs wie aus einem anderen Planeten sind. Guercino da Cento, welcher von kurzem, gedrängtem Wuchs war, hat auch meist nur für Schönheiten von dieser Form Sinn gehabt, und so sind alle seine Hauptfiguren gestaltet. So ist die reinere Schönheit des Menschen ein ihm unvermeidliches Maass seiner Erfassung der äusseren Schönheit und seiner Darstellung des Schönen in der Kunst auf ähnliche Weise, wie der Mensch unwillkürlich die Grösse und Entfernung sinnlicher Gegenstände nach der Grösse und nach den Gliedern seines Leibes abmisst.

2) Erklären sich aus der Wesenheit der Schönheit folgende Erfahrungen. Der Anblick des äusseren Schönen, Umgang

und Uebung in der Anschauung äusserer Schönheit wirkt auch umgekehrt fördernd ein zur inneren schönen Ausbildung einzelner Menschen und ganzer Völker, sogar auf die leibliche Bildung des ganzen Geschlechts, der Familien, Ortschaftsgenossen, Stämme und Völker. Vornehmlich wirkt die Beschäftigung mit dem Schönen und mit der schönen Kunst zur allgemeinen Bildung des Geistes und des Gemüthes. Daher es allerdings wahr ist: studuisse fideliter artes emollit mores, nec sinit esse feros, d. i.: treuer Fleiss in den Künsten sänftiget die Sitten und lässt sie nicht roh sein. Daher dient besonders Musik als die Kunst, welche die Schönheit des Gemüthslebens darstellt, dazu, die Menschen zu entwildern, und ihr Gemüth der Schönheit und der Liebe aufzuschliessen. Ueber den Einfluss des Anblicks äusserer leiblicher Schönheit bemerkt Winkelmann ganz richtig: In den Gegenden, wo die Künste geblüht haben, sind auch die schönsten Menschen gezeugt worden, z. B. in Athen, Corinth, Ephesus.

3) Weiter erklärt sich hieraus auch folgende Erscheinung. Alle einzelne Menschen und ganze Völker erheben sich erst nach und nach zu Empfänglichkeit für das Schöne und die Kunst, und zwar in sehr langsamen Perioden und nur in dem Maasse, sowie ihre innere Schönheit nach und nach sich aufschliesst und entfaltet, d. h. sowie ihre intellectuelle und moralische Bildung und ihr gesellschaftlicher Zustand nach und nach vollkommner wird. Daher zeigen die einzelnen Menschen und die einzelnen Völker aller Zeiten eine so grosse Verschiedenheit in Ansehung des Schönsinnes und des Kunstsinnes; dennoch aber haben alle Menschen hierzu die gleiche ewige Anlage und ewige Bestimmung für die Schönheit und die schöne Kunst überhaupt. Sowie aber die Schönheit des Leibes und der Seele einzelnen Menschen angeboren ist, und sowie einzelne Menschen durch die Gaben des Genius für das Schöne und die Kunst ausgezeichnet sind, so gehen diese eben aus den oben angezeigten Gründen wegen ihrer reinen Schönheit den andern Menschen im Gebiete der Schönheit und der Kunst voran. Es ist selbst eine schöne Kunst, seinen eignen Sinn, seine eigne Empfänglichkeit für das Schöne in Natur und Kunst zu wecken, zu leiten und auszubilden; und diese Kunst ist lang, schwer, ja unendlich, denn, wie Winkelmann sagt, das Schöne ist nicht mit einem Blick zu greifen, denn das Wichtige und Schöne geht tief und fliesst nicht auf der Fläche.

4) Weiter erklärt sich hieraus, dass einzelne Menschen und ganze Völker dasselbe Schöne auf sehr verschiedene Weise erfassen und würdigen, weil sie nothwendig ihre eigne individuelle Bildung als Maassstab der Erfassung und Beurtheilung alles Schönen anwenden. Bevor also die Menschen selbst in sich an Leib und Geist nach rechtem Maasse schön ge-

bildet sind, so werden sie für vieles Schöne gar keine Empfänglichkeit haben, sie werden sich in Ansehung des Schönen vielfach irren, vieles Unschöne werden sie für schön erklären, vieles Schöne niederer Art für das höchste und erhabenste Schöne halten, und insbesondere werden alle die Menschen, welche überwiegend ihrem sinnlichen Triebe folgen, das Schöne mit dem Angenehmen verwechseln.

Hier zeigt sich 5) auch die Möglichkeit, zwei grundwiderstreitende Behauptungen über das Schöne zu vermitteln, welche sich gewöhnlich als unvereinbar entgegengesetzt werden. Erstens die Behauptung: Das Schöne ist ewig und überall und für jedes vernünftige Wesen schön. Es bleibt daher schön, und wenn es Niemand erkennte, und wenn Alle es verkennten. Was nicht schön ist, das ist auch niemals und nirgends und für kein vernünftiges Wesen schön. Was nicht schön ist, sagt schon Euripides, kann nirgends schön sein. Diese Behauptung kann kurz so zusammengefasst werden: Das Schöne hat allgemeine Giltigkeit. Dieser Behauptung setzt man folgende entgegen: Es ist nichts an sich selbst schön, sondern Alles ist schön, was gefällt und für schön gehalten wird. Dem Einen nun gefällt dies, dem Anderen das Gegentheil; z. B. einem Volke gefällt das griechische Profil, dem Sinesen das mongolische. Also sind beide Profile insofern schön, als sie wohlgefällig empfunden werden, und über den Geschmack am Schönen ist daher nicht zu streiten (de gustibus non est disputandum). Betrachten wir zuförderst den ersten dieser beiden Sätze, so geht dessen Wahrheit aus unserer ganzen Betrachtung hervor, dass nämlich die Schönheit allgemeine Giltigkeit hat; nur darf dabei nicht vergessen werden, dass, weil die endlichen Vernunftwesen das Leben nach und nach entwickeln, das Schöne nur nach und nach Giltigkeit erlangen kann, weil das Schöne jeder Art nur von den Menschen anerkannt und empfunden werden kann, welche die dazu erforderliche Bildung des Geistes und des Herzens erlangt haben, wonach sie es vermögen, das Schöne als solches und auch alles Unschöne als solches anzuerkennen und zu empfinden. Für alle Menschen aber, die die dazu erforderliche Bildung noch nicht erlangt haben, — für alle Ungebildeten ist das Schöne entweder gar nicht vorhanden, oder es wird nur theilweis und nur in untergeordneten Hinsichten wahrgenommen; es wird das Angenehme und Reizende mit dem Schönen verwechselt; das untergeordnete Schöne befriedigt schon den Halbgebildeten, während dass die gründlich Gebildeten nur durch die reine, hohe Schönheit befriedigt werden.

Siebenundzwanzigste Vorlesung. [Wir fingen an, zwei widersprechende Behauptungen zu betrachten und zu würdigen, die eine: Alles, was schön ist, ist

an sich schön und hat allgemeine Giltigkeit, die andere dieser widersprechende: Es ist nichts an sich schön, sondern Alles, was schön, ist es dadurch, dass es gefällt. Dadurch kann für verschiedene Menschen das Widersprechende schön sein, und über den Geschmack am Schönen ist nicht zu streiten. Wir bleiben bei der Kritik dieser zweiten Behauptung stehen.]

Folgendes sind die Hauptpunkte, um das Wahre und Falsche in dieser Behauptung zu unterscheiden. Der Mensch kann nur dasjenige Schöne wahrnehmen und empfinden, wofür sein Erkenntnissvermögen und sein Gefühlsvermögen die erforderliche Entwickelung und Ausbildung hat. So kann mithin der Eine ein wirkliches Schöne schön finden und darüber entzückt werden, während es den Andern ganz kalt lässt und ihm gar nicht als schön erscheint; und ebendeshalb kann es geschehen, dass der weniger Gebildete, in welchem gleichwohl der Schönsinn in etwas belebt und ausgebildet ist, ein Schönes von untergeordnetem Werthe mit dem höchsten Schönen verwechselt und sogar das höchste Schöne, welches er erblickt, dem weniger Schönen unterordnet. Ich habe es sehr oft bemerkt, dass bei Betrachtung von Kunstsammlungen Menschen, die von reiner Begeisterung für das Schöne entzündet waren, gleichwohl ungerührt vorübergingen bei den höchsten Kunstwerken, zumal wenn ihnen nicht gesagt wurde, von welchem Künstler sie seien. Ich sah Einen, der sich für einen Kenner hielt, vor Raphaels Madonna als vor einem unbedeutenden Werke vorübergehen und in Lobeserhebung eines mittelmässigen Werkes eines anderen Künstlers, das daneben stand, ausbrechen. Beim Ausgange aus der Gallerie fragte er, wo doch die berühmte Madonna von Raphael sei. — Deshalb wird Solchen nicht die Empfänglichkeit für die Schönheit abgesprochen, — es mangelt ihnen blos der gehörige Grad der Ausbildung. Eben so sehen wir die Mehrzahl der Zuhörer gleichgiltig bei grossen musikalischen Darstellungen, z. B. bei grossen Symphonien von Beethoven, bei grossen Gesangswerken von Sebastian Bach; dieselben, die von froher, leichter Musik, die auch eine bestimmte Stufe der Schönheit erreicht, wahrhaft gerührt und begeistert werden. Dazu kommt, dass der Mensch, der noch auf niederer Stufe der Bildung ist, das Schöne mit dem Angenehmen verwechselt; da nun in Ansehung des Angenehmen und Unangenehmen die Stimmungen sehr verschieden sind, und sogar dem gebildeten Gefühle etwas unangenehm sein kann, was dem ungebildeten überaus vergnüglich und erfreulich ist, so bezieht sich jener Spruch: dass über den Geschmack nicht zu streiten, mehr auf das Wohlgefallen am Angenehmen und auf das Missfallen am Unangenehmen, als auf die Theilnahme des Gemüthes am Schönen und Unschönen.

Was nun die Empfindung oder das Gefühl selbst betrifft, welches das Schöne in uns hervorbringt, so ist dies, wie jedes Gefühl, unwillkürlich, es drängt sich uns auf und ist eine unläugbare Thatsache, die Niemand abstreiten oder widerlegen kann. Und dies ist die Wahrheit jenes Ausspruches: dass das Wohlgefallen oder das Missfallen gar kein Gegenstand des Streites sein kann, sofern es Thatsache ist. Aber nichtsdestoweniger besteht doch hier die Unterscheidung des echten Gefühls von dem unechten, die Unterscheidung des guten Geschmacks von dem schlechten Geschmacke, welche beide auf gleiche Weise als Thatsache unter den Menschen vorhanden sind. Wer die Idee des Schönen erkennt, der wird der Forderung sich bewusst, dass nur der Geschmack als der gute gelte, der mit der ewigen Schönheit übereinstimmt; dass also der Mensch seinen Geschmack bilden soll, damit sein Geschmack immer höheres und reicheres Schöne umfasse und durchdringe und nur der rein vollendeten Schönheit den höchsten Preis zugestehe. Und von der anderen Seite wird, wer die Idee der Schönheit erkannt hat, auch erkennen, worin der schlechte Geschmack, der Ungeschmack, bestehe. Dieser besteht in folgenden drei Aeusserungen:

1) wenn der Geschmack dem Unschönen, dem Hässlichen, zugewendet wird;
2) wenn der Geschmack für irgend etwas wesenhaft Schönes keinen Sinn hat;
3) wenn der Geschmack ein untergeordnetes Schönes mit einem höheren verwechselt und für das Höhere nicht richtig empfindet.

Wenn nun gefragt wird, wodurch der Geschmack am Schönen gebildet und der verdorbene, unreine Geschmack geläutert werden könne, so ergiebt sich aus dem Vorigen, dass dies im Allgemeinen nur dadurch geschehen kann, dass sich der Mensch an Geist und Gemüth, in Erkennen, Empfinden und Wollen harmonisch ausbilde; dass ihm begreiflich gemacht werde, was das Schöne ist; dass er dann dem Schönen nachstrebe und sich in der Wahrnehmung des Schönen durch sinnige Betrachtung mit Bescheidenheit stufenweis übe, dagegen der Anblick des Hässlichen und Unschönen und jede Verwarnung, das Unschöne zu meiden, zur Besserung des Geschmacks ganz unnütz ist Denn was unschön, was hässlich ist, das kann als solches doch nur dann eingesehen und anerkannt werden, wenn der Mensch das Schöne schaut und empfindet, im Vergleich mit welchem er dann alles Hässliche sicher verwirft. Daher ist eine Kunstregel, welche Winkelmann zur Bildung des Geschmacks aufgestellt hat, sehr richtig. Sie lautet so: Suche nicht zuerst die Mängel und Unvollkommenheiten an Werken der Kunst zu entdecken,

bevor du das Schöne erkennen und finden gelernt. Denn Niemand wird das Unvollkommene tadeln, wer nicht das Vollkommene erkennt. — Es ist also zwar wahr, dass über den Geschmack als Thatsache nicht zu disputiren ist, es ist aber gleichfalls wahr, dass über den Geschmack geurtheilt werden muss, ob er eine gute oder schlechte Thatsache ist, und dass der schlechte Geschmack verbessert werden soll und kein giltiges Urtheil hat.

Aus dem ausführlich dargestellten subjectiven und objectiven Begriffe der Schönheit entwickelt sich nun eine ganze Reihe von Lehrsätzen, von denen ich hier nur folgende drei aufstellen will.

Erstens: Das Schöne ist allgemein giltig und gilt auch unfehlbar wirklich für schön bei Allen und Jeden, welche die dazu erforderliche Bildung und Empfänglichkeit haben.

Zweitens: Das an sich Schöne kann nur stufenweis, nur nach Maassgabe der innern Schönheit der Menschen an Geist und Gemüth empfunden werden. Gelten kann also das Schöne nur, soweit es wahrgenommen und empfunden wird. Mit andern Worten: Das Schöne ist nur für das schöne Vernunftwesen schön, nur für den schönen Geist und das schöne Gemüth. — Daher nennt man mit Fug die schöne Literatur die schöngeistige, belletristische. Man könnte sie eben so gut die schöngemüthige nennen; und daher kommt es, dass man einen Geist, der sich mit Erfolg der Beschauung und Bildung des Schönen widmet, einen schönen Geist oder Schöngeist nennt.

Drittens: Wer ein wesenhaft Schönes erkennt und empfindet, der weiss und empfindet auch, dass sein Urtheil über das Schöne und sein Gefühl für dasselbe von seiner subjectiven Persönlichkeit, von allen seinen persönlichen Neigungen unabhängig ist. Daher macht ein solcher unvermeidlicherweise Anspruch auf allgemeine Giltigkeit seines Urtheils über das Schöne und seines Gefühls, und so erfreulich es dem echten Freunde und Kenner des Schönen ist, Andere mit sich hierin übereinstimmend zu finden, so hat er doch, um seinem Urtheile zu vertrauen, durchaus nicht nöthig, erst herumzufragen, ob alle Anderen ihm beistimmen. Und es bestätigt sich also hier die obenerwähnte Aeusserung Winkelmanns, wenn er sagt: Persönliche Neigung zieht unsern Geist vom wahren Schönen ab, mag es nun, setze ich hinzu, eigne persönliche Neigung sein, oder die persönliche Neigung Anderer. Sowie das Wahre sich selbst anzeigt (verum index sui), so zeigt auch das Schöne sich selbst an; und sowie das Wahre sich geltend macht bei Allen, die der Einsicht fähig sind, so macht auch das Schöne sich selbst durch seine Schönheit geltend, bei Allen, die es fassen können (verum et pul-

chrum vindex sui); und es ist überhaupt mit der Wahrnehmung und der Verwirklichung des Schönen, sowie mit der des Wahren und des Guten. Auch das Wahre und das Gute hat an sich allgemeine und ewige Giltigkeit, aber es gilt nur wirklich bei denen, die dazu genugsam an Geist und Gemüth gebildet sind. Sowie sich verhält der Wahrheitssinn zum Irrsinn, wie sich verhält das gute Gewissen zum irrenden Gewissen, so verhält sich auch der gute Geschmack zum Ungeschmacke und schlechten Geschmacke; oder besser gesagt: ebenso verhält sich der Schönsinn zum Unschönsinne.

Wir haben nun die Idee des Schönen und der Schönheit nach der reinen Wesenheit erklärt und erkannt, was das Schöne und die Schönheit an und in sich selbst ist, daher können wir es nun auch unternehmen, das Verhältniss des Schönen und der Schönheit zu allem anderen Wesentlichen zu bestimmen, also auch zu erkennen das Verhältniss der Idee der Schönheit zu den andern höchsten Ideen. Dies ist nun der Inhalt des

Zweiten Abschnittes der Lehre von der Schönheit.

Die erste der ewigen Ideen, die uns hier begegnet, ist die der Wahrheit. Es ist also zunächst das Verhältniss der Schönheit zur Wahrheit zu bestimmen, ob alles Wahre schön und alles Schöne wahr, oder ob auch wohl der Irrthum schön und das Unschöne wahr sein kann.

Hier kommt es nun zuerst darauf an, was unter dem Wahren und der Wahrheit verstanden wird. Diese Wörter haben aber eine doppelte Bedeutung, die hier unterschieden werden muss. Im allgemeinsten Verstande nennt man alles dasjenige Wesentliche und Wirkliche wahr, was und sofern es so erkannt wird, wie es ist. So verstanden ist auch alles dasjenige Wirkliche, was nichts taugt, was vernunftwidrig (wesenwidrig), schlecht ist, wenn es nur so erkannt wird, wie es wirklich ist, eine erkannte Wahrheit, und somit ist auch die richtige Vorstellung von etwas Hässlichem wahr, wenn es eben in seiner Hässlichkeit richtig, wie es ist, erkannt wird. Wird Wahrheit so allgemein verstanden, so kann die Schönheit nicht mit dem Inhalte aller Wahrheit übereinstimmen, nämlich: mit der wahrhaften Erkenntniss des Wesenwidrigen, Schlechten und Hässlichen kann das Schöne selbst dem Inhalte nach nichts gemeinsam haben. Aber wahr und Wahrheit hat auch noch eine andere Bedeutung in unserer Sprache. Nach dieser Bedeutung nennen wir nur dasjenige wahr und wahrhaft, was seinem Inhalte nach wesenhaft, echt ist, und zwar sofern es auch also erkannt wird. Nennen wir in diesem Sinne Wahrheit das

erkannte Wesenhafte, so stimmt die Schönheit mit aller Wahrheit ganz überein. Denn alles Wesenhafte selbst hat organische Einheit, ist also insofern schön, und wird es also in Wahrheit erkannt, so wird auch seine Schönheit mit erkannt; und da die Schönheit die organische Einheit selbst ist, so ist sie selbst eine ewige Wahrheit, wenn sie erkannt wird, wie sie ist. Das also ist nicht schön, was in irgend einer Hinsicht mit der ewigen erkannten Wesenheit, d. i. mit der Wahrheit streitet; denn nur das Wesenhafte kann organische Einheit an sich haben.

[Ich habe zuletzt zu zeigen gesucht, dass die Schönheit ganz mit der Wahrheit übereinstimmt, und dass nichts schön sein kann, was nicht wahr ist.] Dagegen aber hört man sehr oft von schönen Irrthümern, von schönem Wahne, von schönen Täuschungen sprechen, z. B. wenn irgend ein Wunsch, dessen Inhalt unschuldig und schön ist, und den man erfüllt zu sehen hoffte, hinterher unerfüllt bleibt, so sagt man: es war doch ein schöner Wahn, eine schöne Täuschung. Aber nicht in dem Irrthum dabei und in dem Wahne liegt dann die Schönheit, sondern in dem Wahren und Echten, was dabei zu Grunde liegt, so hier in dem schönen Inhalt des unbefriedigten Wunsches und in dem schönen Zustand des hoffenden Gemüthes. Der Grund aber im Allgemeinen, weshalb von einem schönen Irrthum, von einer schönen Täuschung geredet werden kann, ist, dass an dem, was wahr und gut ist, zum Theil auch Irrthum mitunterlaufen kann, dass die ewig wahren Ideen im Leben auch irrig angewendet werden können. Allein nicht der Irrthum, nicht der Wahn als solcher ist schön, sondern das Wahre, welches ihm zu Grunde liegt, die ewig wahren Ideen, die dabei angewendet werden, wenn sie auch irrig angewendet sein sollten; und daher kann das Empfinden, Wollen und Handeln des Menschen in Voraussetzung dieses Irrthumes oder Wahnes dennoch schön sein. Denn sowie im Leben das Böse am Guten ist und das Gute sich wesentlich auch auf das Böse bezieht, so ist auch der Irrthum und der Wahn an der Wahrheit, und die Wahrheit bezieht sich zum Irrthume. Es mag z. B. sein, dass in den heldenmüthigen Kriegszügen im Mittelalter, in den Kreuzzügen, ein irriger, eitler Wahn mit untergelaufen ist und mit gewirkt hat, die Gemüther zu treiben, aber die religiöse Grundlage davon ist eine ewige Wahrheit, und die Treue, der Muth, die Standhaftigkeit in Erfüllung dieser, wenn auch nur vermeinten, religiösen Verpflichtung ist reinschön, und deshalb ist gerade diese Begebenheit ein so hoch poetischer Gegenstand. — Es ist also allerdings wahr, dass auch die Irrthümer und der Wahn der Menschen, Achtundzwanzigste Vorlesung.

dem Dichter, der das wirkliche Leben idealisirt, Anlass werden kann, zu Entwickelung und Darstellung des eigenthümlichen Schönen, zu menschlich schönen Situationen, menschlich schönen Erweisen der schönen Seele, der Schönheit des Geistes und des Gemüthes, besonders aber in dem Kampfe des Irrigen mit der Wahrheit, der Einsicht mit dem Wahne. Aber alles dies Schöne ist dann keineswegs durch den Irrthum oder die Täuschung schön, sondern es ist an sich schön und ist nur durch den Irrthum und die Täuschung mit veranlasst, der Irrthum aber und der Wahn selbst ist gänzlich unschön.

Lassen Sie uns nun ebenso bestimmen das Verhältniss des Schönen zum Guten, das Verhältniss der Schönheit zu Sittlichkeit und Tugend. Hierbei kommt es nun zuerst auf die Erkenntniss der Idee des Guten an. Das Gute aber ist das Wesentliche, welches in der Zeit wirklich gemacht werden soll, mit andern Worten: es ist das Wesentliche, welches die Bestimmung des Menschen und der Menschheit ausmacht. Fragen wir nun tiefer, welches ist das Wesentliche, was der Mensch wirklich machen soll, was seine ewige Bestimmung enthält, so ist uns aus unseren vorigen Betrachtungen hierüber die Antwort gegeben: das Göttliche ist es, die Wesenheit der Gottheit selbst, welcher der Mensch im Wollen und Thun ähnlich werden soll; — und zwar darum lediglich soll der Mensch das Göttliche wollen und thun, weil es göttlich, weil es gut, d. i. weil es wesentlich für das Leben ist. Das ist das Sittengesetz: in reinem, freiem Willen das Gute zu beabsichtigen, rein weil es gut ist. Darin also besteht die reinsittliche Gesinnung, dass der Mensch ohne alles selbstische Interesse, ohne Hinsicht auf Lust und Schmerz das Göttlichgute wolle, und darin ist die Tugend, dass er es dann vollbringe. Nun haben wir aber gefunden, dass auch das Schöne das göttlich Wesentliche ist, insofern es organische Einheit ist, nach allen den Momenten, die oben ausführlich entfaltet wurden. Daraus folgt, dass das Schöne mit dem Guten rein und ganz vereinstimmig ist, weil beides in der göttlichen Wesenheit zusammenkommt; denn das göttlich Wesentliche, rein gewollt und gethan, ist das Gute, aber das göttlich Wesentliche, sofern seine organische Einheit in der Zeit erscheint, ist die lebendige Schönheit. — Weiter haben wir auch oben gefunden, dass organische Einheit ein Grundgesetz des ganzen Lebens ist, auch des Lebens des Menschen und der Menschheit, woraus folgt, dass die Schönheit eine Grundwesenheit alles Lebens ist. Alles wahre Leben aber ist sittliches Leben; also folgt, dass Schönheit eine Grundeigenschaft des sittlichen Lebens ist. Mithin, Alles, was wahrhaft gut ist, ist schön; denn Alles, was gut ist, hat organische Einheit. Aber umgekehrt kann nicht behauptet werden: Alles,

was schön ist, ist gut. Zwar wäre dieser Satz richtig, wenn wir nur die lebendige Schönheit im Auge haben, d. i. die Schönheit, die im Leben der Wesen in der Zeit erscheint. Dieses ist wahr: alle lebendige Schönheit ist gut. Da aber der Begriff des Guten sich auf dasjenige Wesentliche beschränkt, was in der Zeit dargestellt wird, aber der Begriff der Schönheit ausser dem Eigenleblichen auch das Ewige, Unbedingte und Unendliche umfasst, indem auch die ewigen, unendlichen und unbedingten Dinge schön sind, so erstreckt sich insofern die Idee der Schönheit weiter als die Idee des Guten. Oben haben wir gesehen, dass Gottes unbedingte, unendliche, ewige Wesenheit die höchste Schönheit ist. Ja wir haben sogar bemerkt, dass ewige Formen, z. B. Zahlformen und Raumformen, Schönheit an sich haben, welche als solche gar nicht von der Zeit abhängig sind.

Hieraus ergeben sich ferner zwei Grundwahrheiten: 1) Reine Sittlichkeit und Tugend ist selbst schön; denn nur in Sittlichkeit und Tugend hat das Leben organische Einheit, Vielheit und Harmonie, und sofern das endliche Vernunftwesen die Sittlichkeit und Tugend erkämpfen muss in dem ihm überlegenen Weltlaufe, insofern ist Sittlichkeit und Tugend auch erhabene Schönheit. 2) Von der andern Seite der Trieb und der Wille, welche auf das Schöne sich richten, sind selbst Pflicht und sind eine Tugend, sofern der Mensch ihnen treu lebt; denn das Schöne ist ein Gutes, weil ein göttlich Wesentliches. Seinen Trieb also der Schönheit zuzuwenden, das Schöne zu wollen und zu vollbringen, dazu ist der Mensch göttlich verpflichtet. — Dass folglich die Schönheit als solche jemals mit dem Guten und mit der Sittlichkeit streite, ist ganz und unbedingt unmöglich, ohne alle Ausnahme. Wo ein solcher Widerstreit obzuwalten scheint, da wird entweder etwas für gut gehalten, was es nicht ist, oder etwas für schön geachtet, dem Schönheit nicht zukommt. Sieht man die Widerstreite des Schönen und des Guten, welche gewöhnlich angeführt zu werden pflegen, scharf an und unterscheidet dabei die verschiedenen Hinsichten und Gesichtspuncte, so wird die ewige Harmonie des Schönen und des Guten nur noch erkennbarer. Zum Beispiel diene ein Gemälde, welches einen Räuberanfall darstellt. Da kann der Räuber an Gestalt, Stellung Geberdung und Kraft und an Ausdruck in seiner ganzen äussern Erscheinung schön sein, deshalb ist aber der Räuber nicht schön als Räuber. Denn die Unsittlichkeit besteht hier nicht in der Schönheit und vernichtet auch diese Schönheit nicht, sondern in dem unheiligen Willen ist die Unsittlichkeit gelegen, diese aber ist zugleich unschön; denn der Räuber missbraucht Kräfte, die an sich gut und schön sind, zum Bösen. Ebenso pflegt man

hier anzuführen erotische Gedichte, üppige Tänze, erotische Gemälde u. s. f. und behauptet, dass diese Gegenstände, wenn auch noch so schön, eben durch ihre Schönheit zu Ausschweifungen verführen, weil sie den Lusttrieb mächtig entzünden. Deshalb behauptet man nun, dass das moralische Interesse mit dem ästhetischen streite, und dass das moralische Interesse das ästhetische niederhalten müsse. Aber das Interesse, welches der lustbegierige Mensch an dem Reizenden, Angenehmen und sinnlich Entzückenden nimmt, ist ja keineswegs ein ästhetisches Interesse und darf damit durchaus nicht verwechselt werden. Diese Meinung, dass das moralische Interesse dem ästhetischen oft widerstreite, und dass daher das ästhetische Interesse sittengefährlich sei, ist weitverbreitet. — Aber was die sogenannten gefährlichen ästhetischen Sitten betrifft, so sind diese durchaus nicht durch das Schöne begründet was in solchen Kunstwerken sich offenbart, sondern darin liegt die Gefahr, dass solche Darstellungen unrein aufgefasst werden, dass nicht die reine Schönheit in einem rein ästhetischen Urtheile wahrgenommen wird, sondern dass das Gemüth sich den Lebensverhältnissen in Gedanken hingiebt, welche zugleich seinen Lusttrieb befriedigen, und dass dann der Mensch in der Beschauung solcher Kunstwerke nicht die Schönheit sieht, sondern die Werke der Lust, und dass er dadurch die stille unsittliche Begierde nährt. Deshalb aber ist es allerdings Pflicht, solche Darstellungen, wodurch in empfänglichen Menschen der sinnliche Lusttrieb erweckt wird, nicht öffentlich auszustellen, sondern sie schamhaft und keusch geheim zu halten, selbst in dem Falle, dass sie reinschön sind und an sich gar nichts Unsittliches enthalten. Ein Künstler, der diese sittliche Hinsicht nicht achtet, handelt selbst nicht reinsittlich, noch reinschön. Diese Beziehung ist ja auch der Grund davon, dass die leibliche Schönheit, die an sich rein und göttlich ist, im freigeselligen Leben verhüllt wird, soweit sie in eigenwesentlicher Beziehung zu dem Triebe der leiblichen Vermählung steht; nicht, als wenn sie an sich mit dem Guten und mit der Tugend stritte, sondern weil sie im unreifen Gemüthe des haltungslosen, unwachsamen Menschen Lusttriebe mit veranlassen und aufreizen würde, welche, obwohl ebenfalls an sich gut und schön, doch nicht auf sittliche Weise gestillt werden können und dürfen, und weil zugleich durch die Enthüllung leiblicher Reize die Gefahr herbeigezogen wird, durch unreinen Lusttrieb von aussen entweiht zu

---

*) Man sehe diese Behauptung in Bouterweks Aesthetik B. I, S. 35.
**) S. das.
***) Dieser Gegenstand wird erläutert durch W. Hauff's Streit mit Clauren, veranlasst durch „den Mann im Monde“, worin Schönheit und Sittlichkeit auf Seiten des schönen Jünglings stehen.

werden. — Das ist aber gänzlich unwahr, dass der strenge Pflichtbegriff irgend ein ästhetisches Interesse niederschlagen könne. Aber das selbstsüchtige, unheilige Interesse bei Wahrnehmung solcher Kunstwerke, das kann und soll der strenge Pflichtbegriff und noch mehr der freie, reingute Wille des Menschen verwerfen, unterdrücken und niederhalten. Hierzu wirkt der reine, heilige Schönheitsinn selbst mächtig mit; denn der sinnliche, unbesonnene, tobende Lustreiz schwindet, sowie der Geist die leibliche Schönheit und die leibliche Vermählung als ein rein Gottähnliches und Schönes denkt und mit keuschem Gefühle umfasst.

Wir können also diesen ganzen Einwand, der wider die gänzliche Uebereinstimmung, wider die Totalharmonie des Schönen und des Guten vorgebracht wird, dadurch befriedigend abwenden, dass wir erwägen, dass auch das in sittlicher Hinsicht Schlechte, d. i. das Böse, mit Schönheit verbunden sein und daher auch mit Schönheit dargestellt sein kann. Denn so wenig ein Irrthum ohne Wahrheit gedenklich ist, die ihm zu Grunde liegt, so wenig kann ein Böses gedacht werden, was nicht an einem Guten und was ohne alles Gute wäre. An dem Guten also, was mit dem Bösen verbunden ist, kann wohl Schönheit sein, an dem Bösen aber als solchem durchaus nicht.

Wir haben gesehen, dass das Schöne mit dem Wahren und dem Guten gänzlich (wesentlich) und durchgängig übereinstimmt. Neunundzwanzigste Vorlesung.
Daher sind auch diese drei Wesenheiten: Wahrheit, Güte und Schönheit bestimmt, an Demselben zugleich vereint zu sein, und sich gänzlich einander zu durchdringen, in allen endlichen vernünftigen Wesen auf ähnliche Weise, wie sie es an Gott auf unbedingte und unendliche Weise sind. Denn das Wahre ist das Wesentliche, sofern es erkannt wird, das Gute ist das Wesentliche, sofern es in der Zeit im Leben verwirklicht wird, und das Schöne ist das Wesentliche, sofern es organische Einheit ist. Also Wahrheit, Güte und Schöheit machen in ihrer Vereinigung und Durchdringung gleichsam den Grundaccord der Gesammtharmonie des einen Lebens aus, — des unendlichen Lebens Gottes, des Lebens der Welt, des Lebens des Geistes, des Lebens der Natur und des Lebens des Menschen und der Menschheit. Jede dieser drei Ideen ist gleichsam ein wesentlicher Ton dieses Grundaccords des Lebens, und ihr harmonischer Verein ist zugleich die Grundlage aller Melodien, aller harmonischen und melodischen Accordfolgen (Modulationen), — aller Symphonien des Lebens. Werden diese drei Ideen: Wahrheit, Güte und Schönheit im Leben verwirklicht, so entspricht ihnen die Wissenschaft, die

Tugend und die schöne Kunst. Wenn also Plato und schon Sokrates forderten, dass der Mensch auf gottähnliche Weise gut sei und schön, so können wir hier, das Dritte hinzufügend, sagen: der Mensch soll wahr, gut und schön sein (nicht nur *καλοκἀγαθός* schöngut, sondern *ἀληθοκαλοκἀγαθός* wahrgutschön). Hier ist das Erstwesentliche, die Güte, in die Mitte gesetzt. Vorangestellt ist die Einsicht in die Wahrheit, welche die Güte wesentlich bedingt, zugleich der Sinn: der Wahrheit treu zu sein, treu im Wort, als Wahrhaftigkeit, treu in der That der Wahrheit, im Darstellen des Wahren im Leben, so dass der Mensch die Wahrheit nicht nur weiss, sondern sie auch bekennt, ist und lebt. Die Schönheit aber ist zu jenem Dreiklang beigesellt als die wesentliche Eigenschaft des Guten und des Wahren, worin diese beiden sind und erscheinen.

In dieser Forderung nun: wahr, gut und schön zu sein, sind alle anderen Forderungen des Lebens enthalten, die Gerechtigkeit, Frömmigkeit und Mässigkeit, — jede besondere Tugend. Das Verhältniss des Schönen zur Gerechtigkeit insbesondere ist für das Leben des Menschen und der Menschheit wichtig. Oft hört man die Behauptung, es könne etwas gerecht sein und gar nicht schön, wohl gar hässlich. Aber die tiefere Untersuchung der Idee der Gerechtigkeit zeigt, dass das, was gerecht ist, mit allen andern göttlichen Ideen übereinstimmen soll und kann, dass also, wenn an den Einrichtungen des Rechts noch Schönwidrigkeit ist, auch die Gerechtigkeit noch nicht vollkommen sein kann, weil ausserdem sie mit der Schönheit stimmen müssten. Das Ebenmaass unserer Betrachtungen verbietet mir, hierüber ausführlich zu sein. Aber sehr klar und schön findet sich das Verhältniss der Schönheit zur Gerechtigkeit dargestellt am Ende der obenangeführten Abhandlung des Proklos über die Schönheit.

Nachdem wir nun das Verhältniss der Schönheit zu den Grundideen des Lebens erkannt haben, zu der Wahrheit und sittlichen Güte, lassen Sie uns das Verhältniss des Schönen zu allen Ideen im Allgemeinen betrachten. Dies Verhältniss wird aus folgenden Gedanken deutlich hervorgehen.

Die Schönheit als solche ist eben nur die Eigenschaft der organischen Einheit. Wo mithin Schönheit sein soll, wo organische Einheit stattfinden soll, da wird etwas Wesentliches vorausgesetzt, woran diese Eigenschaft der Schönheit sei, d. i. alle Schönheit muss an einem bestimmten Inhalte oder Gehalte sein. Die unbestimmte Schönheit überhaupt ist nirgends als in dem abstracten Gedanken des Geistes. So finden wir die Schönheit an der Natur, am Geist, am Menschen. Dieser Gehalt nun oder Inhalt der Schönheit ist gegeben durch diejenigen Wesen und Wesenheiten, welche schön

sind, welche organische Einheit haben. Wenn mithin die Schönheit in ihrer wesentlichen Erscheinung erkannt werden soll, so müssen die Wesen und Wesenheiten selbst, wie sie an sich sind, erkannt werden. Aber die Gedanken der einen, selben und ganzen Wesenheit eines Gegenstandes sind die Ideen davon; so z. B. die Idee der Natur ist der ganze Gedanke der einen, selben und ganzen Wesenheit der Natur, die Idee der Liebe ist der Gedanke, worin ganz und allgemein erkannt wird, was die Liebe ist. Da nun das Dasein und die Erscheinung der Schönheit die Wesenheit der Dinge selbst voraussetzt und zu ihrem Inhalt hat, und da die wesentliche Erkenntniss der ganzen Wesenheit der Dinge die Idee ist, so folgt, dass wir die Ideen der Wesen und der Wesenheiten erkennen müssen, um die Schönheit in ihrer bestimmten Daseinheit und Erscheinung zu erkennen. Soll also insbesondere das Schöne im Leben erkannt werden, oder die lebendige Schönheit, so muss zuförderst erkannt werden die Idee des Lebens, und soll erkannt werden die lebendige Schönheit des Menschen und der Menschheit, so ist erforderlich, dass die Idee des Menschen und der Menschheit erkannt sei, dass die ewige Bestimmung des ganzen menschlichen Lebens angeschaut werde, dass die untergeordneten Ideen des menschlichen Lebens, die Ideen der Gerechtigkeit, der Liebe, der Frömmigkeit ebenfalls rein und ganz erkannt sind, damit wir dasjenige erkennen, woran die menschliche Schönheit sich zeigt, damit wir wissen, worin die Schönheit des Menschen und des menschlichen Lebens besteht. Hieraus ergiebt sich, dass die Theorie der Schönheit und der schönen Kunst, die Aesthetik, die Theorie des ganzen Organismus der ewigen Ideen voraussetze und zu ihrer Grundlage habe.

Mit dieser Einsicht ist zugleich auch die Entscheidung einer ästhetischen Streitfrage mitgegeben: ob nämlich die Schönheit blos in der Form bestehe, in der Gestalt der Dinge, oder mit andern Worten, ob die Schönheit eine blos formale Eigenschaft sei. Es kommt darauf an, was unter Form und formal verstanden wird. Nennt man dem alten philosophischen Sprachgebrauche gemäss jede Eigenschaft eine Form oder formal im Gegensatze des ganzen Wesens, dessen Eigenschaft sie ist, so kann in diesem Sinne gesagt werden, dass die Schönheit blos zur Form der Dinge gehört, blos eine formale Bestimmung ist. Dann muss man aber auch die Sittlichkeit, die Gerechtigkeit und die Frömmigkeit blos als Form des Daseins und Wirkens vernünftiger Wesen benennen. Wenn man aber dem jetzt geltenden Sprachgebrauche gemäss das Wort: Form und formal versteht, so kann nicht gesagt werden, dass die Schönheit eine blosse Form ist. Denn in dem jetzigen Sprachgebrauche versteht

man unter Form oder Gestalt eine bestimmte Begrenztheit, wie etwas ist. So z. B. die Raumform oder Raumgestalt ist die bestimmte Art, im Raum begrenzt zu sein, die Art und Weise, wie das Leibliche im Raume ist. In dieser Hinsicht also ist die Schönheit nicht blos zu der Form der Dinge gehörig. Denn die Schönheit besteht, wie wir sahen, in der Einheit, Selbständigkeit, Ganzheit und in der Mannigfalt und Harmonie. Alle diese Eigenschaften aber sind nicht formal, sondern sie sind material, d. i., sie bestimmen nicht das Wie, sondern das Was. Also ist die Idee der Schönheit eine weit umfassendere Idee, als die Idee der blossen Form, des blossen Wie. Nun haben wir aber im Vorigen auch gefunden, dass die Eigenschaft, ganz zu sein, an endlichen Dingen auch an und in sich enthält die bestimmte Art, begrenzt zu sein, oder geformt zu sein. Daher erstreckt sich die Idee der Schönheit unter andern auch auf die Form, sie befasst auch die Schönheit der Form, so z. B. die Schönheit des menschlichen Leibes. Sie erscheint zunächst als Schönheit der umgrenzenden Gestalt, als Schönheit der Form im Raume. Aber die Schönheit der Raumform des menschlichen Leibes ist nicht dessen ganze Schönheit; denn dazu gehört auch die Schönheit der lebenbildenden Kräfte und ihres Spieles, und jene Schönheit der Form stellt eigentlich die innere Schönheit der bildenden Kräfte des Lebens als in ihrem Werke bleibend dar. Ferner befasst die Schönheit des menschlischen Leibes überhaupt die ganze organische Einheit, die in der Idee des panharmonischen Organismus enthalten ist, und ausserdem ist der menschliche Leib auch noch dadurch schön, dass an ihm die Schönheit des Geistes und der Seele symbolisch durch das Aehnliche dargestellt und ausgeprägt wird in Stellungen, Bewegungen und in dem feinsten Spiele der Geberdung. Wer mithin die Schönheit des menschlichen Leibes blos in die Schönheit der Form der leiblichen (räumlichen) Gestaltung setzt, der nähme einen untergeordneten Theil dieser Schönheit für die ganze Schönheit, setzte den Theil für das Ganze. Folglich erläutert dieses Beispiel die vorhin erklärte allgemeine Behauptung, dass die Schönheit zuerst die ganze Wesenheit befasse und dieser untergeordnet auch die Form, das ist die Bestimmtheit der Begrenztheit der Dinge.

Da nun zuletzt gezeigt worden ist, dass der ganze Organismus aller Ideen die Grundlage enthält, woran die Idee der Schönheit erkannt wird, so ergiebt sich hieraus, dass eine ausführliche Abhandlung der Aesthetik des Schönen und der Schönkunst eigentlich es erforderte, dass alle Grundideen des Seins und Lebens wenigstens insoweit dargestellt würden, als wir es hier in Ansehung des Wahren und des Guten geleistet. Aber die Lösung dieser Aufgabe der Darstellung des

ganzen Organismus aller ewigen Ideen überschreitet beiweitem den Plan dieser unserer Abhandlung. Wenn freilich die ästhetische Wissenschaft innerhalb des ganzen Organismus der einen Wissenschaft aufgestellt wird, so geht die Erkenntniss der andern Ideen theils der Aesthetik voraus, theils geht sie neben der Aesthetik her. Ich muss mich also in Ansehung dieser allgemeinen, übersichtlichen Abhandlung der Aesthetik darauf beschränken, die Ideen des Wahren und Guten an sich und in ihrem Verhältniss zu der Idee der Schönheit insoweit erklärt zu haben, als es ohne Voraussetzung der metaphysischen Grundeinsicht möglich ist, und es ist blos noch eine Idee übrig, deren Erörterung ich hier nicht übergehen darf, das ist die Idee des Erhabenen, des Hohen. Ich darf diese Erörterung schon deshalb nicht übergehen, weil an einem Gebiet des Schönen die Erhabenheit wesentlich sich findet, überhaupt aber deshalb nicht, weil in Ansehung des Verhältnisses der Erhabenheit zu der Schönheit die allerabweichendsten Meinungen unter den Aesthetikern und Künstlern herrschen.

Es soll also hier zunächst die Idee des Erhabenen an sich und dann auch in ihrem Verhältnisse zur Schönheit entwickelt werden.

Voran mag einiges Geschichtliche gehen und die Bestimmung des Wortgebrauchs. Das Erhabene nennt man auch das Hohe, dem griechischen *ὑψηλόν* (von *ὕψος* die Höhe) folgend, auch nennt man es das sublime, das ist das die gewöhnlichen Grenzen des Endlichen übersteigende. Schon griechische Philosophen haben Untersuchungen über das Erhabene an sich und über das Verhältniss des Erhabenen zum Schönen angestellt. Aber die erste vollständigere Theorie davon ist in dem neoplatonischen Systeme zu finden, welches überhaupt das Verdienst hat, die Hauptgegenstände der Aesthetik unter den griechischen Philosophen am ausführlichsten und tiefsinnigsten abgehandelt zu haben. Es ist noch eine Schrift über das Erhabene (*περὶ ὕψους*) (übersetzt von Schlosser 1781 mit Anmerkungen) vorhanden, welche man nicht unwahrscheinlich dem Longinus zuschreibt, einem Neoplatoniker des 3ten Jahrhunderts aus der Schule der Ammonius Saccas, des Stifters dieser Schule. Freilich handelt diese Schrift nur vom poetisch und rhetorisch Erhabenen, aber doch ist dieselbe geistreich und ganz im Geist und Sinne des Plato nnd des neoplatonischen Systems. In neuerer Zeit hat vornehmlich zuerst Burke über das Erhabene tiefer nachgedacht und seine Theorie erklärt in der Schrift: über das Erhabene und Schöne, London 1771, übersetzt 1773. Kant vertiefte sich früh in diesen Gegenstand, wie seine geistreiche Schrift zeigt mit dem Titel: Beobachtungen über das Gefühl

des Schönen und Erhabenen 1760. Baumgarten, der die Aesthetik zuerst als besondere Wissenschaft im Geist des Wolff'schen Systems abgehandelt hat, hat gleichwohl das Verhältniss des Erhabenen zu dem Schönen fast gänzlich aus der Acht gelassen.

Dreissigste Vorlesung.

Wir haben zunächst die Idee des Erhabenen selbst zu bestimmen, um dann das Verhältniss des Erhabenen zum Schönen zu erkennen. Das Wort erhaben deutet auf etwas Hohes hin, das heisst auf irgend etwas Wesentliches, welches über einem anderen Wesentlichen ist, was also das Andere an Wesenheit weit übertrifft. Zunächst nun nennt man Dasjenige erhaben, was ein Anderes an Grösse übertrifft. So erscheint uns der gestirnte Himmel erhaben durch die Grösse seiner Ausdehnung, weil derselbe unsern Gesichtskreis als ein Höheres umfasst. So finden wir eine Alpengegend zunächst dadurch erhaben, dass sie andere niedere Gebirgsgegenden durch Grösse bei weitem übertrifft. So nennen wir ein Gebäude schon deshalb erhaben, wenn es durch die Grösse seines Maassstabes für einen Blick unübersehbar wird, wenn schon alle innere Theile des Gebäudes ganz nach den gewöhnlichen Verhältnissen gebildet sind, nach welchen sie sich an kleineren Gebäuden auch finden. So z. B. das Pantheon in Rom und noch mehr die Peterskirche daselbst. Diese Gebäude sind sonst ganz nach den Gesetzen der bekannten Säulenordnungen gebildet, aber nach einem so grossen Maassstabe, dass sie alle andern gewöhnlichen Gebäude so weit an Grossheit übertreffen, dass der sie Beschauende, zumal von Innen, das Ganze mit einem Blick nicht zu überschauen vermag, so einfach gross der Anblick auch ist. Dagegen die ausgedehntesten Gebäude, deren Theile nach dem gewöhnlichen Maassstabe errichtet sind, gar nicht die Empfindung des Erhabenen hervorrufen, z. B. die ungeheuer grosse Caserne bei Neapel, oder das ausgedehnte Gebäude der Tau- und Ankerfabrik am Arsenale zu Venedig, oder die grossen Artillerieschuppen zu Neustadt bei Dresden an der grossen Brücke dem Ufer entlang. — So ist es auch mit den erhaben grossen Gebäuden der altgothischen Baukunst, die wir schon durch die Ueberschwenglichkeit ihrer äusseren Erscheinung als erhaben anerkennen. Das Erhabene dieser Art nun das ist das Erhabene blos durch die Grösse, oder vielmehr durch die Grossheit, ist also nur eine weitere Bestimmtheit des Verhältnisses der Dinge der Grösse nach. Aber nicht nur das überschwenglich Grosse nennen wir erhaben, sondern zuerst das Unendliche, Unbedingte, was also insofern über Alles erhaben ist, es sei noch so gross. Das Unendliche, Unbedingte ist auch das unendlich und unbedingt Erhabene, denn es ist in unbedingt höherer Stufe als alles Endliche. Denken wir

z. B. die eine unendliche Natur im unendlichen Raume, in der unendlichen Zeit und in ihrer unendlichen Kraft, in ihrem unendlichen Leben, so ist dies gewiss für einen Jeden, der diesen Gedanken zu erzeugen vermag, ein erhabener Gegenstand, nicht durch die Grösse, sondern durch die Unbedingtheit und Unendlichkeit seines Inhaltes. Denken wir ebenso das unendliche Geisterreich im ganzen Universum und nach seinem ganzen, in seiner Art unendlichen Leben, so ist auch dies ein durch Unbedingtheit und Unendlichkeit erhabener Gegenstand. Ebenso wenn wir die eine unendliche Menschheit im Weltall denken, selbst dann, wenn wir noch zweifeln, ob eine unendliche Menschheit da sei, erfüllt uns schon dieser Gegenstand mit dem Gefühl der Erhabenheit. Und doch sind diese in ihrer Art unendlich und unbedingt erhabenen Gegenstände, Natur, Geisterreich und Menschheit, nur in untergeordneter Stufe erhaben gegen das eine, selbe, ganze, unbedingte und unendliche Wesen, gegen Gott. Daher auch der Gedanke: Gott der unbedingt und unendlich erhabene Gedanke ist; daher die Religiösen von allen Bekenntnissen, sobald sie nur Gott anerkennen als das unbedingte, unendliche Wesen, ihn mit den Benennungen des Erhabenen, des Hocherhabenen (des unendlich Erhabenen, des Höchsten) bezeichnen. Dieses Gebiet des Erhabenen ist selbst wieder erhaben über das vorher geschilderte, es ist erhaben über und gegen das Erhabene, d. i. eben das in endlicher Hinsicht, nur in seiner Art Erhabene. Da nun ferner alles Unbedingte und Unendliche in seiner Art ganz ist, und da es in seiner Ganzheit auch alle seine Grossheit befasst, so ergeben sich hieraus folgende Anerkenntnisse:

1) Das unendlich unbedingt Erhabene enthält und begreift in sich und unter sich das blos Erhaben-Grosse.

2) Die Idee der Erhabenheit bezieht sich also wesentlich auf die Idee der Ganzheit, sowohl der unbedingten Ganzheit oder Unendlichkeit, als auch der bedingten, begrenzten Ganzheit, der Grossheit.

3) Ganz kann nur sein, was Einheit hat und zugleich auch selbstwesentlich oder selbständig ist. Also ist Erhabenheit an der Einheit, welche zugleich ganz und selbständig ist.

4) Was Einheit hat und ein selbständiges Ganzes ist, das muss etwas bestimmtes Wesentliches sein, es muss einen bestimmten Inhalt haben, welcher Werth hat. Alles also, was erhaben ist, muss ein selbständiges, ganzes Wesenhaftes, Würdevolles sein, welches über anderes auch selbständiges Ganze und Würdevolle erhaben ist, d. h. was zu einer höheren Stufe der Einheit gehört, als das Andere, hinsichts dessen es erhaben ist.

Nachdem wir auf diese Weise im Allgemeinen bestimmt haben, was erhaben ist, könneu wir auch nun die bestimmten Arten und Gebiete des Erhabenen in ihrer Bestimmtheit genau erkennen. Denn das Erhabene ist dem jetzt Erklärten zufolge dreifach.

1) Das unbedingt und unendlich Erhabene,

2) Das bedingt und endlich Erhabene,

3) Das Erhabene, welches an sich unbedingt und unendlich erhaben und in sich zugleich bedingt und endlich erhaben ist.

Betrachten wir nun jedes dieser drei Gebiete insbesondere. Zuförderst das unbedingt und unendlich Erhabene. Dieses ist das eine Wesen, nach seiner einen Wesenheit, — Gott nach seiner Gottheit, d. i.: Gott als das eine unbedingte und unendliche Wesen gedacht, auch noch vor und über jeder seiner unbedingten und unendlichen Grundwesenheiten oder Eigenschaften. — Alle Eigenschaften Gottes sind unendlich und unbedingt erhabene Gegenstände. So ist Gottes Heiligkeit ein unendlich und unbedingt erhabener Gegenstand; — so Gottes Weisheit, Gerechtigkeit, auch Gottes Schönheit und Gottes Erhabenheit selbst; dahingegen die reine Sittlichkeit des Menschen, der nach Heiligkeit strebt, auch erhaben, aber nur endlich und bedingt erhaben ist. Gott, als das unendlich und unbedingt Erhabene, ist selbst erhaben über die Welt, erhaben über die unendliche Natur, die unendliche Vernunft und die unendliche Menschheit. Da aber die genannten Gegenstände jedes noch in seiner Art unendlich und in seiner Art unbedingt ist, so bilden diese Gott untergeordneten, in ihrer Art unendlichen Wesen eine Gott untergeordnete Sphäre der in ihrer Art unbedingten und unendlichen Erhabenheit. Ebenso auch das eine Leben der Welt und aller Wesen der Welt. Und die Erhabenheit dieser in ihrer Art unendlichen Wesen hat auch an sich die Erhabenheit der unendlichen Zeit, des unendlichen Raumes, der unendlichen Kraft. In Ansehung nun der Erhabenheit Gottes ist diese Benennung: Erhabenheit, streng genommen nicht angemessen, weil selbige einen Vergleich ausdrückt, Gott aber in aller Hinsicht mit allen Wesen unvergleichbar ist. Wenn also die Benennung der Erhabenheit von Gott gebraucht wird, so heisst: erhaben eigentlich dies: unbedingt und unendlich, über alles Wesentliche.

Sehen wir nun darauf hin, mit welchem Vermögen und mit welcher Thätigkeit wir das unbedingt und unendlich Erhabene wahrnehmen, so finden wir: nur mit der Vernunft erfassen wir es als wahrhafte Idee, und mit dem Verstande erkennen wir das unendlich und unbedingt Erhabene nach seiner bestimmten Wesenheit; aber mit der Phantasie anschauen können wir das unendlich und unbedingt Erhabene nicht.

Gott ist nicht ein Gegenstand, der äusserlich oder innerlich sinnlich könnte geschaut oder erfasst werden. Nur in der rein denkenden Vernunft wird Gott geschaut, erkannt, gewusst. Ebenso die erhabenen Gedanken der unendlichen Natur, der unendlichen Vernunft und der unendlichen Menschheit; auch diese Gedanken stammen nicht aus der sinnlichen Anschauung, weder der leiblich sinnlichen noch der geistig sinnlichen, — der Phantasie. Die Phantasie kann diese Gedanken nicht darbilden, aber sie kann uns im einzelnen endlichen Gebiete darstellen, was uns an jene endlichen Gedanken erinnert. Wenn wir auf solche Weise z. B. den gestirnten Himmel des Nachts erblicken, so ist, was wir da sehen, ein kleines Bildchen in unserm Auge. Aber den gebildeten Geist, dessen Vernunft und Verstand sich zum Unendlichen aufgeschwungen, der das Leben der Natur und ihr inneres Gesetz und ihre innern Prozesse erkennt, den erinnert dies bedeutungsvolle Bild in seiner Schönheit an die unendliche Idee der unendlichen Natur. Die endliche Ausbreitung dieses Bildes im Auge ruft in ihm die Idee (Vernunftschauung) des unendlichen Raumes hervor; und denkt er nun dieses All der Gestirne (dieses Universum von leuchtenden Welten) bewohnt von vernünftigen Geistern, und erhebt er sich von da aus zu dem Gedanken der unendlichen und unbedingten Erhabenheit Gottes, so ist dann sein Erfassen des Erhabenen nach Anlass dieses sinnlichen Bildes vollständig. Da nun das unendlich und unbedingt Erhabene nur in übersinnlicher Vernunftschauung gefasst wird, so ist das Gefühl, welches es erweckt, ein durchaus übersinnliches, reinvernünftiges Gefühl, welches als solches von allen sinnlichen Gefühlen unabhängig ist und auch das Herz des Menschen über sich selbst und seine Endlichkeit erhebt.

Betrachten wir nun ebenso das zweite Gebiet des Erhabenen, welches als solches untergeordnet ist dem Gebiete des unbedingt und unendlich Erhabenen. Alles Endliche und Bedingte ist erhaben gegen ein anderes Endliche und Bedingte, wenn es in irgend einer Hinsicht eine Stufe höher ist als dieses Andere. So z. B. ist die Gesinnung des reinsittlichen Menschen freilich endlich und bedingt, aber sie ist der Art nach erhaben, auf einer höheren Stufe als die Gesinnung eines Menschen, der es nur auf sein Vergnügen, auf seinen Genuss absieht. Den rein sittlich gesinnten Menschen stört auch der Widerstand anderer Menschen nicht, nicht der Widerstand der Natur, nicht der Kampf mit dem ganzen Weltlauf, — dennoch bleibt sein Wollen und Streben allein, rein und ganz dem Göttlichen zugewandt. Dadurch eben zeigt er, dass seine Gesinnung der Art nach von höherer Stufe ist, dadurch zeigt er, dass er mächtig ist über das

Mächtige, dass er in dieser reinen Gesinnung mächtiger ist, als vieles Hohe und Gewaltige, welches wider ihn ist. Deshalb hat der sittliche Charakter des Menschen endliche, bedingte Erhabenheit; nur aber allein die Heiligkeit Gottes hat diese Erhabenheit derselben Art unendlich und unbedingt. Ebenso ist ein Zug von Alpengebirgen, wenn wir ihn von seiner höchsten Höhe ganz überschauen, der Art nach erhaben im Vergleich mit allen Erhebungen des flachen Landes. Denn diese Gebirge der Erde sind durch eine Kraft gebildet, die von einer höhern Stufe der Kraft und der Macht ist als jene, welche die untergeordneten Gebirge und die untergeordneten Höhen des flachen Landes bilden. Daher ist das Alpengebirge nicht nur der Höhe nach erhaben über die andern Gebirge, sondern auch der Art nach. Doch kann ein Endliches auch schon durch blosse Grösse erhaben sein, indem es nach einem solchen Maassstabe sich darstellt, wonach Anderes derselben Art dagegen in Unbestimmtheit verschwindet. So ist ein Gewitter erhaben schon durch seine Grossheit in Ansehung jedes durch Kunst nachgemachten Gewitters, zugleich auch erhaben der Grösse nach in Ansehung des Menschen, der es auffasst, weil es ihn tödten kann, und weil es eine so grosse Erscheinung ist, dass es sein Auge durch das Licht des Blitzes, sein Ohr durch den Donner überkraftet und zugleich gänzlich ausfüllt. Sofern nun etwas blos der Grösse nach erhaben ist, nennen es manche Philosophen das mathematisch Erhabene, weil die Mathesis sich lediglich mit der Ganzheit und Grossheit beschäftigt. Die untergeordneten Arten des blos durch Grösse Erhabenen bestimmen sich nach den Arten der Grössen. Entweder ist das Grosse ausgedehnt gross, extensiv gross, dem Raum oder der Zeit nach, oder es ist nach Innen gross, intensiv gross, dem Grade nach und der Kraft nach. Demnach ist auch das der Grösse nach Erhabene entweder extensiv, der Ausdehnung nach erhaben, oder intensiv, der Inkraft nach, oder aber es ist beides, extensiv und intensiv erhaben zugleich. Denken wir z. B. das Leben eines ganzen Volkes, so ist dies in Ansehung des Lebens der Stämme, der Familien, der einzelnen Menschen, die es befasst, ein der Grösse nach erhabenes Ganze, und zwar erstlich, der Ausdehnung nach, extensiv erhaben, in Ansehung der Grösse des Lebensgebietes des ganzen Landes, angesehen der unüberschaubaren Menge von einzelnen Menschen, woraus es besteht, aber es ist auch intensiv erhaben an Kraft, Thätigkeit, Wirksamkeit; in den Werken seines gesellschaftlichen Lebens spricht sich die intensive Erhabenheit des Volkslebens aus.

So haben wir bis hierher unterschieden das unbedingt und unendlich Erhabene und das bedingt und endlich Er-

habene. Aber diese beiden Arten der Erhabenheit kommen auch drittens an Demselben vor.

Wir haben zuletzt die beiden Arten des Erhabenen betrachtet, das unbedingt und unendlich Erhabene und das bedingt endlich Erhabene. Es ist übrig, dasjenige Erhabene zu betrachten, was unendlich unbedingt erhaben und zugleich auch endlich und bedingt erhaben ist. Dieses gilt von jedem unendlich und unbedingt Erhabenen, wenn es in der Fülle seines Inhalts betrachtet wird. So ist in der unendlichen Erhabenheit der Natur alles endlich Erhabene mit enthalten, was wir in der Natur finden und bewundern. So befasst die unendliche Erhabenheit des Lebens der Menschheit in sich die endliche Erhabenheit des Lebens dieser Menschheit auf Erden; diese enthält die untergeordnete Erhabenheit des Völkerlebens und diese wiederum die untergeordnete Erhabenheit einzelner sittlich vollendeter Menschen. Dies ist die Idee der Erhabenheit an sich. Beziehen wir aber das Erhabene auf das wahrnehmende endliche Vernunftwesen, auf Geist und Gemüth des Menschen, so entspringt die Unterscheidung des an sich, objectiv Erhabenen und des subjectiv, in Beziehung zur Endlichkeit des Menschen Erhabenen. Alles unendlich und unbedingt Erhabene ist zuerst erhaben an sich, objectiv, es ist aber zugleich auch subjectiv unendlich erhaben in Ansehung des endlichen Subjectes, dessen Geistes- und Gemüthskraft dem unendlich Erhabenen unterliegt. So ist auch schon das endlich Erhabene an sich erhaben, objectiv, über alles das, was von niederer Art und Stufe ist, als es selbst. So z. B. das Leben eines ganzen Sonnensystems ist an sich, objectiv, erhaben in Ansehung des Lebens eines Planeten, und das Leben eines ganzen Planeten wiederum ist ein Erhabenes höherer Ordnung, als das Leben eines ganzen Erdtheils; dies ist wieder objectiv erhaben über das Leben eines Landes, und dies wieder ist objectiv erhaben über das Leben einer grossartigen Gegend. Dagegen kann irgend etwas Endliches lediglich subjectiv erhaben sein in Beziehung auf die nahe Beschränktheit und Endlichkeit des menschlichen Geistes und Gemüthes, ja selbst schon in Beziehung auf die leiblich sinnliche Beschränktheit. Alles, was so gross ist, dass wir es nicht überschauen können, ist für uns überschwenglich gross, seine Grossheit imponirt uns, weil wir den ungewöhnlich grossen Maassstab der Schätzung so viel Mal anlegen müssen, dass wir die Bestimmtheit dieser Vielheit nicht klar zu überschauen vermögen. Durch diese unsere Endlichkeit geschieht es, dass das blos Grandiose und das blos Colossalische für uns subjectiv erhaben zugleich ist. Denken wir z. B. die

Peterskirche, so ist diese nach den gewöhnlichen Maassen der Säulenordnungen errichtet, aber das Grundmaass, der Modulus, ist dabei so gross angenommen, dass man in einiger Nähe nicht einmal eine Säule ganz überschauen kann, die unterste Säulenordnung ist achtzig Ellen hoch, so hoch auch der Altar mit Inbegriff des Baldachins; dieser Altar ist also so hoch, wie das Berliner Schloss. Daher kommt es, dass man diese Gegenstände nicht mit einem Blicke messend überschauen kann, und dass man sich in diesem grossen Gebäude ganz frei fühlt, wie im Freien, weil man mit einem Blick nicht die Begrenztheit des Gebäudes nach allen Seiten ermisst, und weil der beobachtende Blick durch die Menge der einzelnen Gegenstände, sich im Innern haltend, ganz erfüllt und beschäftigt wird. Ich könnte aber nicht sagen, dass dieses grosse Gebäude an sich erhaben wäre gegen ein anderes nach eben diesen Maassen, nur kleiner gebildetes, sondern blos subjectiv wirkt es als Erhabenes auf uns, obgleich es eigentlich nur colossalisch ist. Das endlich Erhabene nun, was blos subjectiv erhaben ist, ist überhaupt nicht an sich maasslos, wie z. B. ein colossales, subjectiv erhabenes Bauwerk; auch dasjenige endlich Erhabene, was objectiv und subjectiv zugleich erhaben ist, ist an sich nicht maasslos, unermesslich, unüberschaubar, sondern es ist an sich bestimmt gemessen und würde von einem höhern Standorte aus wohl auch noch endlichen Geistern ermesslich sein. Denken wir z. B. die ungeheure Thätigkeit eines Orkans, den riesenhaften Wogenschlag des sturmempörten Meeres und die gewaltig tosende Brandung am Ufer, so erscheint freilich alles dies subjectiv erhaben uns dadurch, dass wir das Maass dieser Thätigkeit nicht in Anschauung haben und nicht anlegen können, aber in der Natur selbst gehen auch diese Thätigkeiten gesetzmässig gemessen, völlig rhythmisch einher, und ihre Erhabenheit beruht dann nicht blos in diesem subjectiv Ueberschwenglichen für uns, sondern darin, dass dies Thätigkeiten einer höheren Ordnung in der Natur sind, Thätigkeiten eines höheren Gebietes. Hieraus wird Ihnen klar geworden sein, dass alles wesentlich Erhabene ursprünglich an sich selbst erhaben ist, indem die Erhabenheit das sachliche Verhältniss ist, dass irgend ein Wesentliches von höherer Art und Stufe ist. Selbst in Ansehung des subjectiv Erhabenen gilt dies, denn das für uns Unermessliche, Unbestimmbare scheint insofern auch für uns zu einer höheren Ordnung der Dinge zu gehören. Daraus folgt, dass das wesenhaft Erhabene dadurch gar nichts verlieren würde, wenn wir es auch subjectiv überschauen und durchschauen und es ermessen könnten, denn dadurch würde nur seine Erhabenheit uns völlig offenbar werden. So würde die Erhabenheit des Völkerlebens in der

Menschheitgeschichte für uns gar nichts verlieren, sondern nur gewinnen, wenn wir dieses grosse Schauspiel in völliger Klarheit zu überschauen und zu ermessen vermöchten. In Ansehung der Thätigkeit aber, womit wir das Erhabene wahrnehmen, haben wir oben schon bemerkt, dass das unendlich und unbedingt Erhabene lediglich in der Idee geschaut wird, in Vernunft und Verstand, und dass es in's Gemüth aufgenommen wird in einem übersinnlichen Vernunftgefühle. Anders aber ist es in Ansehung des endlich Erhabenen; dies erscheint uns auch in wirklicher Gegenwart des Lebens. Ist es ein leiblich Erhabenes in der Natur, so spiegelt es sich ab in den Sinnen unseres Leibes und wird aufgenommen in unsere innere Welt der Phantasie. Auch das geistig Erhabene kann im Leiblichen sich darstellen, und dann wird es mittelbar sinnlich wahrgenommen und empfunden; so der erhabene Ausdruck des erhabenen, sittlichen Charakters in dem menschlichen Antlitz. Ist aber das endlich Erhabene ein Inneres, im innern Leben des Geistes Gebildetes, so erscheint es uns in seiner wesentlichen Wahrheit zugleich in der Welt der Phantasie. So ist die ganze Fülle der Erhabenheit, welche ein Dichter gestaltet, enthalten, abgespiegelt in der Welt seiner Phantasie, worin das dargestellt wird, was gemäss den reinen Vernunftideen und dem Verstande von dem Dichter gedacht und gebildet wird.

Zunächst haben wir nun das Erhabene in seiner Beziehung zum Gefühl, zum Gemüth zu betrachten, denn das Erhabene wird auch empfunden, es erweckt und belebt in uns verschiedene Gefühle, auch solche, die sich rein entgegengesetzt sind. Zuerst erweckt das Erhabene ein rein sachliches, objectives Gefühl ohne alle Beziehung zu unserer Persönlichkeit, ebenso wie auch das reine Schöne; daher auch selbst dann, wenn die Wahrnehmung eines Erhabenen zugleich die Wahrnehmung der höchsten äussern Gefahr ist, dennoch jenes selbst erhabene Gefühl der reinen Erhabenheit sich des Menschen bemächtigt. Der gebildete Mensch z. B., erblickend die Erhabenheit eines Gewittersturms zur See, wird noch im Momente des nahenden Untergangs von der erhabenen Schönheit dieses Schauspiels ergriffen. Dies ist das rein objective Gefühl an dem Erhabenen. Dazu kommen aber zweitens subjective Gefühle, die sich auf unsere Persönlichkeit beziehen, und zwar Gefühle von sehr verschiedener Art. Zuerst wiederum das rein persönliche Gefühl, welches uns nur ergreift als Vernunftwesen, als vernünftige Personen, abgesehen von dieser bestimmten zeitlichen Persönlichkeit hier auf Erden und von dem Bestehen dieser Persönlichkeit In diesen rein vernünftigen Beziehungen des Erhabenen auf das Gemüth des endlichen Vernunftwesens ist zuerst gegeben ein Gefühl der Er-

hebung und der Freude darüber, dass wir, obschon endlich, doch in reiner Vernunft das unbedingt Erhabene wenigstens ahnen, zum Theil fassen können. So erfüllt der Gedanke der unendlichen Erhabenheit Gottes, der Heiligkeit, der Güte Gottes das Gemüth mit seliger Freude. Dadurch ist das Erhabene unserer Vernunft verwandt, es zieht uns an, es wirkt belebend und ermuthigend auf unser Gemüth. Aber damit verbunden ist nothwendig auch das entgegengesetzte Gefühl der Demuth, d. h., der Demuth im reinen Geist und reinen Herzen, indem der das Erhabene Wahrnehmende sich inne ist, dass es für ihn von höherer Ordnung ist, dass er es ganz zu erschauen und zu durchschauen nicht vermag. Dieses Gefühl nenne ich ein Gefühl der Demuth und der Selbstverzichtung, nicht ein Gefühl der Demüthigung und der Niedergeschlagenheit, denn Gefühl der Demüthigung und der Niedergeschlagenheit setzt vermessenen Stolz voraus. Wo freilich das Erhabene ein sich überhebendes, vermessen stolzes Gemüth trifft, da schlägt es nieder, entmuthigt, schreckt ab; für das vermessen stolze Gemüth gleicht das Gefühl des Erhabenen einer Last, die es abzuwälzen vergeblich sich abmüht. Aber dagegen für das wohlgeordnete Gemüth des weisen, des religiösen Menschen ist das durch das Erhabene geweckte Gefühl der Demuth nicht das Gefühl der Muthlosigkeit, sondern zugleich des echten, wohlgemessenen Muthes. Diese beiden rein vernünftigen Gefühle der Erhebung und der Demuth, wenn sie einmal durch das Erhabene geweckt sind, vereinigen sich in ein drittes Gefühl der innigsten Rührung, und zwar dies ohne alle selbstische Beziehung auf individuelle Begebenheiten des eignen Lebens. So rührt uns erhabene Grossmuth, reine Güte, auch gegen Feinde geübt im Unglück, und diese Rührung bewegt uns selbst dann, wenn es erzählte Begebenheiten der Vergangenheit sind, oder Schöpfungen der dichterischen Phantasie. Endlich zu diesen rein persönlichen, rein vernünftigen Gefühlen kommt für den endlichen Menschen auch oft unvermeidlich noch das selbstische persönliche Gefühl durch die wesentliche Beziehung, welche das Erhabene haben kann auf das Bestehen des gegenwärtigen Lebens und seiner Güter. Insofern bewegt das Erhabene das Gemüth des endlichen Menschen in Furcht und Hoffnung; in Furcht, wenn dadurch das Bestehen des Lebens oder eines Gutes des Lebens bedroht wird, und diese Furcht kann bis zum Entsetzen, Grausen, Schrecken, bis zum Aussersichsetzen, bis zur Ekstase gehen, nach den verschiedenen Arten und Graden, worin erhabene Erscheinungen das Leben bedrohen und Schmerz verkündigen. Dahin gehört die Erhabenheit einer mörderischen Schlacht, eines tobenden Vulcans, der uns zu vernichten droht, das plötzliche Erblicken eines fürchterlichen Abgrundes, der

sich etwa beim Erdbeben eröffnet, oder das schrecklich Erhabene einer zerstörenden Pest; und zwar kann schon eine wahrhaft lebensvolle Schilderung solcher Begebenheiten den Menschen mit lebhafter Phantasie in Furcht und Entsetzen bringen, weil die Beschauung dieser Gegenstände sein ganzes Gemüth ergreift, wie im Traume. Aber auch in Hoffnung bewegt das Erhabene das menschliche Gemüth, wenn sein Inhalt das Gedeihen des Lebens und Befriedigung des Gemüthes in reiner Lust verspricht. Dieses Gefühl der Hoffnung kann ebenfalls die ganze Stufenleiter der Heftigkeit durchgehen bis zum Aussersichsein, bis zum Schrecken vor Freude; es kann aber auch das innigere, sanftere Gefühl der Hoffnung durch Erhabenes geweckt werden. So erfüllt das Anschauen sittlicher Schönheit in der Schilderung schöner Charaktere das Gemüth mit Hoffnung, mit Hoffnung, dass der Beschauende selbst auch wohl fähig sei, zu dieser sittlichen Erhabenheit sich aufzuschwingen. So zuhöchst die Gedanken der unendlichen, erhabenen Eigenschaften Gottes erfüllen das Gemüth des Menschen mit seliger Hoffnung, weil darin die Gewissheit erkannt wird, dass auch der die göttlichen Eigenschaften denkende Geist fähig sei, gottähnlich zu sein im Leben und miteingeschlossen sei in Gottes weise und liebende Vorsorge. In diesen Hinsichten nun kann es geschehen, dass ein endliches, untergeordnetes Erhabene uns ein Sinnbild wird für das unendlich Erhabene; so kann eine schöne Gegend, ein feierlich erhabener, schöner Ton, der Anblick des Firmaments uns Sinnbild der erhabensten Eigenschaften Gottes sein und uns an die göttliche Erhabenheit mahnend erinnern und so unser Herz mit Freude und Hoffnung erfüllen.

Nachdem wir nun die Idee des Erhabenen an ihr selbst bestimmt haben, können wir auch das Verhältniss dieser Idee zu andern Ideen bestimmen. Dies soll hier nur geschehen in Ansehung dreier Ideen; erstlich in Ansehung des Grossartigen und Riesenhaften oder Colossalen, dann in Ansehung des Heiligen und Religiösen, endlich aber in Ansehung des Schönen, worauf es uns hier zunächst ankommt. Was nun das Verhältniss des Erhabenen betrifft zum Grandiosen und Colossalen, so wird beides sehr oft mit einander verwechselt, weil man den charakteristischen Unterschied dieser beiden Ideen nicht auffasst und festhält. Oben habe ich gezeigt, dass das Grossartige und das Colossale oder Riesenhafte immer in derselben Art und Stufe verbleibt und nur nach einem grössern Maasse gebildet ist, von dem Erhabenen aber haben wir gesehen, dass alles Erhabene in Ansehung dessen, wozu es erhaben ist, eine höhere Stufe ein- Zweiunddreissigste Vorlesung.

nehmen muss, der Art nach oder auch schon der reinen Grösse nach. So ist der rein sittliche Charakter von einer höhern Stufe als der Charakter des blos Genuss suchenden Menschen, also dagegen erhaben, nicht grandios dagegen; und wenn das subjectiv Erhabene, welches oben geschildert wurde, auch an sich nicht eine höhere Stufe ersteigt, so erscheint es doch dem betrachtenden endlichen Geiste ein Höherstufiges zu sein, weil es nach einem solchen Maasse gemessen ist, welches der endliche Geist in der Anschauung nicht so oft anlegen kann, als erforderlich wäre. Wenn also auch das subjectiv Erhabene nicht an sich unermesslich ist, sondern nur überschwenglich gross, so scheint es doch dem endlichen Beschauer, so zu sein, und dann erfüllt es ihn mit denselben Gefühlen, als das Erhabene, welches an sich erhaben ist. Dasselbe gilt in Ansehung des Verhältnisses des Colossalen zu dem Erhabenen. Das Colossale als solches kann überschaut werden, weil es sich innerhalb derselben Stufe der Grösse nach hält und nur übermässig gross ist; wenn aber das Colossale so gross wird, dass es nicht mehr nach seinem Maasse in einem Blicke ermessen werden kann, so nimmt es auch den Schein des Erhabenen an, es ist dann insofern subjectiv erhaben; z. B. der rhodische Coloss des Apollo, der siebenzehn Ellen hoch war, dieser musste den Eindruck eines subjectiv Erhabenen machen für Jeden, der so nahe sich befand, dass er das Gebilde nicht mit einem Male überschauen konnte, von gehöriger Ferne aber gesehen, würde die Erscheinung in die gewöhnlichen Maasse zurücktreten und dann die subjective Erhabenheit verschwinden. Wenn aber ein Erhabenes nicht blos durch den Umfang seiner Ausdehnung, nicht blos subjectiv erhaben ist, so besteht es doch für den Geist und das Gemüth als Erhabenes, wenn auch, aus einem anderen Standpuncte betrachtet, diese blos subjective Erhabenheit verschwindet. Denken wir z. B. im Adlerfluge uns beschauend als Aeronauten eine erhabene Landschaft, so wird bei gehöriger Höhe das Ganze nur in einem sehr kleinen Gemälde erscheinen, demohngeachtet wird es den Eindruck des Erhabenen machen, weil diese Gegend sachlich erhaben ist, der Art nach. Eben so kann in einem Miniaturportrait noch die innere geistige Erhabenheit eines menschlichen Antlitzes wiedergegeben werden.

Zweitens das Verhältniss der Idee des Erhabenen zum Heiligen oder Religiösen. Alles Religiöse ist religiös durch seine wesentliche Beziehung zur Gottheit, diese Beziehung aber ist unbedingt erhaben, da Gott unendlich und unbedingt erhaben ist, und der Mensch, der zur Religiosität sich erhebt, besteigt die höchste, ja die unbedingt hohe Stufe des menschlichen Lebens, wird also auch nach dem Gehalte seines innern

Lebens zur wahren und höchsten Erhabenheit gelangen. Alles Religiöse und Heilige also ist erhaben, erhaben von der höchsten Stufe oder Ordnung.

Drittens das Verhältniss des Erhabenen zum Schönen: Die Erhabenheit ist, wie neulich gezeigt wurde, an der Einheit, denn alles Erhabene ist ein würdevolles Wesentliches; es kommt auch dem Erhabenen die Eigenschaft zu, ganz und selbständig zu sein. Nun aber wurde früher gezeigt, dass die Einheit die Grundlage auch aller Schönheit ist, und dass Selbständigkeit und Ganzheit an dieser Einheit die obersten Grundwesenheiten auch des Schönen sind; mithin ist alles Erhabene schon durch seine Einheit, Selbständigkeit und Ganzheit auch schön, und es ist also die Erhabenheit wesentlich eine bestimmte Art von Schönheit, die Schönheit nämlich, welche in Ansehung einer andern Schönheit von höherer Stufe ist. Daher ist schon das einfach Erhabene schön und wird so empfunden, so der einfache blaue Himmel, so der Anblick der offnen weiten Meeresfläche, auch ohne dass sie sturmbewegt ist, für sich allein. Ferner aber hat das Erhabene als Einheit, als ein selbständiges Ganze auch in sich Mannigfalt und Harmonie, wenn es ein vollendetes, vollwesentliches Erhabenes ist, d. h., unsern obigen Wortbestimmungen zufolge, das vollendet Erhabene hat organische Einheit, aber die organische Einheit ist die Schönheit, wie gezeigt wurde, folglich ist das vollendet Erhabene auch vollendet schön, und zwar schön in höherer Stufe gegen anderes Schöne von untergeordneter Stufe. Gegen diese meine Behauptung wird gewöhnlich eingewandt, auch an ungestalteten, an ungeschlachten Dingen finde sich Erhabenheit, ja sogar an grossartigen Verbrechen, selbst dem Satan könne Erhabenheit nicht abgesprochen werden; auch die Natur enthalte ungeheure erhabene Bildungen, die man gar nicht schön finden könne, z. B. die Ungeheuer der See, oder Gebirgszüge, welche von zerstörter oder überhaupt nicht schöner Gestalt seien, und doch erhaben. Merken Sie aber genau darauf hin, in wiefern auch solchen Gegenständen Erhabenheit zukommt, so werden Sie finden: nicht das Ungestaltete und Ungeschlachte macht sie erhaben, sondern es mindert den Eindruck der Erhabenheit, wohl aber das lässt sie erhaben erscheinen, dass sie der Grösse nach zu einer höhern Ordnung der Dinge gehören. Vielmehr Alles, was rein göttlich ist, und was rein menschlich ist, das kann auch rein erhaben sein und ist dann auch rein schön; was aber gottwidrig ist und menschheitwidrig, das ist nicht dadurch erhaben oder schön, dass es das Göttliche und Menschliche verneint, sondern durch dasjenige an ihnen ist es erhaben und schön, was dennoch göttlich und menschlich ist und an das rein

Göttliche und rein Menschliche erinnert. So ist Satan in Miltons verlornem Paradiese nicht durch seine Bosheit und Tücke erhaben, sondern durch seine übermenschliche Geisteskraft, zu einer höhern Ordnung gehörende Geisteskraft, durch die höherartige List und die vollendete Klugheit, welche an sich gar nichts Böses, sondern, für sich genommen, vielmehr etwas wesentliches Erhabenes ist. Hieraus wird die Behauptung verständlich sein, dass alles reinwesentliche Erhabene auch nothwendig schön ist. Untersuchen wir dagegen, ob auch umgekehrt alles Schöne erhaben ist. Dies müssen wir verneinen. Denn auch dasjenige Wesentliche, welches zu einer und derselben Art und Stufe gehört, gar nicht zu einer höhern Stufe sich erhebt, kann organische Einheit haben, also schön sein, und es ist dazu gar nicht nöthig, dass es in Vergleichung mit niederen Stufen des Seins und des Lebens bestimmt werde. So ist das rein Menschliche für sich schön; schon die leibliche Bildung des Menschen, sich ganz als solche gestaltend, ist eigner Schönheit voll. Ja, es kann sogar sein, dass etwas für uns und an sich schön ist, was das reine Widerspiel des Erhabenen ist, d. h., was zu einer niedern Stufe des Seins gehört als das Menschliche. So sind die Bildungen der Thiere, die Bildungen der Pflanzen von eigenthümlicher Schönheit, obwohl von untergeordneter Schönheit, insofern also der höherstufigen Schönheit, der Erhabenheit, gerade entgegengesetzt. Endlich die Schönheit des erhabenen Schönen besteht nicht allein in seiner Erhabenheit, sondern zuerst darin, was es in seiner Art und Stufe an sich ist, ob es in seiner Art und Stufe organische Einheit hat.

Dreiunddreissigste Vorlesung.

Wir haben nun den ersten allgemeinen Theil der Lehre von der Schönheit vollendet, denn die Idee der Schönheit ist erkannt worden zuerst an ihr selbst, in subjectiver, objectiver und subjectiv-objectiver Hinsicht; dann haben wir auch das Verhältniss der allgemeinen Idee der Schönheit zu den andern Ideen erkannt, es folgt also nun der zweite Theil der Schönheitlehre oder ihr besonderer Theil, worin die Schönheit nach ihren verschiedenen Arten und Gebieten zu betrachten ist — eine Untersuchung, die schon an sich, besonders aber für den zweiten Haupttheil der Aesthetik, für die Kunstlehre, von entschiedener Wichtigkeit ist. Denn der Organismus aller Künste und aller Kunstwerke ist bestimmt durch den Organismus aller Arten des Schönen; jede besondere Kunst beruht auf einer bestimmten Art von Schönheit, welche sie in individuellen Werken darzustellen bestrebt ist. So z. B. die Malerei stellt zunächst dar die Schönheit des Leiblichen in Gestaltung, Stellung und in Ansehung der leben-

den Wesen auch in der Geberdung, mittelbar stellt diese Kunst aber auch dar die Schönheit des Geistes und die menschliche Schönheit, sofern sie auch nicht leiblich ist, ja an historischen religiösen Gemälden wird sogar die Schönheit in den Fügungen der göttlichen Vorsehung dargebildet; aber alle diese nicht leibliche Schönheit erscheint in der Malerei doch nur am Leiblichen und mittelst des Leiblichen als bestimmte Erscheinung in Licht und Farbe. Die Tonkunst dagegen beruht wieder auf einer anderartigen Schönheit, auf der Schönheit des Gemüthslebens, soweit diese Schönheit in der Welt der Töne zur Erscheinung gebracht werden kann; alle andere Schönheit, die die Tonkunst auch darbildet, so die Schönheit des Denkens, die intellectuale Tiefe des Geistes, die Schönheit des Wollens und Thuns, alle diese anderartige Schönheit erscheint nur mittelbar, hindurchgehend durch das Gemüthsleben der Empfindung und dargestellt in dem Reiche der Töne. Die Poesie dagegen, sofern sie ein Inneres im Dichter ist, befasst, gestaltet und stellt dar alle allartige Schönheit; wenn aber und sofern die Poesie im Gewande der Sprache erscheint, so geht sie ein in die Grenzen der Sprachkunst, in die Grenzen der Darstellung des innerlich Geschauten durch Zeichen, sie geht dann ein auch in die Beschränktheit der verfliessenden Zeit, der Zeitfolge und des Rhythmus, wodurch der Dichter genöthigt ist, aus dem Reichthum seines ganzen innern Lebens, was zugleich sich entfaltet, immer nur den wichtigsten Moment herauszuwählen und zur Darstellung zu bringen. Um also die verschiedenen Arten und Gebiete der Kunst wissenschaftlich zu erkennen, wird erfordert, dass die verschiedenen Arten und Gebiete des Schönen erkannt seien. Ich werde mich aber bei der Abhandlung dieses besondern Theils der Schönheitlehre nur auf das Erstwesentliche und Nothwendige beschränken, also vorzüglich nur das ausführen, was für die Kunstlehre, welche den zweiten Haupttheil unserer Arbeit ausmacht, unerlässlich vorausgesetzt wird.

Es sollen also die verschiedenen Arten und Gebiete der Schönheit bestimmt werden; daher müssen wir zuvörderst den Eintheilungsgrund entwickeln, auf welchen diese Artverschiedenheit gegründet ist. Der Grund aber der Eintheilung des Schönen kann nur dasjenige sein, woran die Schönheit ist, denn, da die Schönheit organische Einheit ist, so ist sie verschieden nach demjenigen Wesentlichen, woran sie als dessen organische Einheit ist. Die Schönheit selbst als die organische Einheit überhaupt ist insofern an Allem die gleiche, sowie auch die Wahrheit an allen Gegenständen der Erkenntniss dieselbe ist. Aber die eine und selbe Schönheit ist an verschiedenen Wesen, welche Wesen von verschiedener Stufe sind,

von verschiedener Tiefe und von verschiedenem Reichthum, wie bereits oben gezeigt worden ist. Die Reinheit aber der Schönheit ist ebenfalls an allem wahrhaft Schönen die gleiche, denn die Reinheit der Schönheit besteht nicht darin, dass die Schönheit für sich allein ohne Inhalt sei, welches unmöglich ist, sondern darin besteht die Reinheit der Schönheit, dass an ihrem Inhalte und Gegenstande alle Momente der Schönheit vollständig da sind, die wir im Vorigen erkannt haben, und dass keines dieser Momente der Schönheit durch Unorganisches, Unharmonisches, gestört, verunreint sei. Sehen wir nun im Allgemeinen auf das hin, woran die Schönheit ist, so muss dieses ein an sich Wesenhaftes, Würdevolles sein, denn die Schönheit ist Gottähnlichkeit, wie oben gezeigt wurde. Was also eine Schönheit in sich aufnehmen soll, das muss an sich selbst wesenhaft und würdevoll sein; so die rein leibliche Schönheit, welche an dem vollwesentlichen leiblichen Gebilde, dem panharmonischen Organismus des Menschenleibes ist, so die Liebe des reinen Herzens, so die reine Sittlichkeit, sie sind der Schönheit fähig, ja sie sind wesenhaft, nothwendig schön, weil sie würdevoll, göttlich sind. Hierbei aber muss wohl unterschieden werden das, woran die Schönheit selbst ist, von dem Mittel, woran sie erscheinen mag, oder mit andern Worten, das schöne Wesen selbst ist zu unterscheiden von seinem Bilde. Das Schöne z. B., was an einer Bildsäule, an einem Rundbild aus Marmor ist, ist nicht die Schönheit des Marmors, sondern die Schönheit des abgebildeten Wesens, also eigentlich (ursprünglich) die Schönheit des Phantasiegebildes des Künstlers, welche nur kunstvoll abgebildet erscheint am Marmor. Oder wenn es ein Portrait wäre, so ist das Wesen, woran diese Schönheit ist, der abgebildete Mensch. Also ist z. B. bei jedem äusserlich dargestellten Kunstwerke zuerst das Phantasieurbild dasjenige, woran diese Schönheit ist. So in der Musik erscheint die Schönheit der Töne äusserlich vermittelt durch Tongeräthe, das aber, dessen Schönheit hier erscheint, ist das Gemüth. Dabei kann es sein, dass das darstellende Mittel selbst ein schönes Wesen ist; so z. B. im Tanz, da stellt der Tänzer als Schönheit seines eignen Leibes die Schönheit der Person dar, deren Rolle er giebt, eines Amor oder einer historischen Person; ebenso erscheint an dem lebenden Schauspieler zunächst als dessen eigne Schönheit die Schönheit der Person, deren Rolle er spielt. Da nun die Eintheilung der Schönheit der Art nach auf der Art dessen beruht, woran sie ist, so haben wir darauf hinzuachten, welches die obersten Arten alles dessen sind, was ist. Da werden Sie finden, Alles, was ist, ist ein Wesen oder eine Eigenschaft eines Wesens, eine Wesenheit. Also ist auch die Schönheit eine doppelte, die Schönheit der Wesen und die Schönheit

der Eigenschaften der Wesen, denn die Wesen sind schön in der Schönheit ihrer Eigenschaften. Denken wir z. B. Naturschönheit, so beruht diese Unterscheidung auf der Unterscheidung der Natur als eines bestimmten Wesens; die Natur ist schön, sofern sie auf ihre eigne Weise organische Einheit hat. Da wir nun die Natur dem Geiste entgegensetzen, so ist das entgegenstehende Glied die Schönheit des Geistes. Diese Unterscheidung der Naturschönheit und der geistigen Schönheit beruht also auf der Unterscheidung zweier Wesen, der Natur und des Geistes. Reden wir aber z. B. von der Schönheit der Liebe, so ist diese nicht bestimmt durch den Gedanken eines Wesens, sondern durch den Gedanken einer Eigenschaft oder Wesenheit der Wesen; die Liebe als das Streben, mit dem Geliebten vereint zu leben, ist schön, wenn dieses Streben organische Einheit hat. Der Schönheit der Liebe setzen wir z. B. entgegen die Schönheit des Streites oder des Kampfes um das Gute, weil auch der ehrliche, gute Streit um das Gute eine göttliche Wesenheit ist. Ebenso unterscheiden wir z. B. die Schönheit des Lebens von der ewigen Schönheit; die Schönheit des Lebens ist die Schönheit der steten Gestaltung, die ewige Schönheit aber ist die Schönheit des ruhigen bleibenden Daseins. Aber sowohl Leben als ewiges Bestehen sind unwandelbare Grundwesenheiten oder Eigenschaften der Dinge; nun können dieselben Eigenschaften oder Wesenheiten an verschiedenartigen Wesen da sein, so z. B. das Leben, die Liebe, das Denken, das Wollen, das Empfinden. Die Schönheit dieser Eigenschaften ist also im Allgemeinen an allen Wesen dieselbe, die da Leben haben, die der Liebe empfänglich sind, und denen die andern genannten Eigenschaften zukommen. Daher müssen wir die Artverschiedenheit der Schönheit nach diesen Eintheilgliedern insbesondere betrachten, und es wird also diese Abhandlung aus zwei Abschnitten bestehen müssen: 1) aus der Betrachtung der Schönheit der wesentlichen Eigenschaften der Wesen, 2) aus der Betrachtung der Artverschiedenheit der Schönheit nach der Artverschiedenheit der Wesen.

Nehmen wir also den ersten Theil dieser Aufgabe zuerst vor, betrachtend die Verschiedenheit der Schönheit nach den Wesenheiten oder Eigenschaften, woran die Schönheit ist. In einer ausführlichen Abhandlung der Aesthetik nun muss dieser Gegenstand vollständig durchgeführt werden, durch den ganzen Organismus aller Wesenheit. Unser Zweck aber einer allgemeinen Uebersicht der Grundwahrheiten der Aesthetik erfordert hiervon nur dies, dass wir das Vorwaltende und Allgemeinste hiervon ausheben. Nur zwei Bestimmnisse der Wesenheit nach halte ich für unerlässlich hier zu erklären: Erstens, die Verschiedenheit der Schönheit nach der Art des

Daseins oder der Existenz dessen, woran die Schönheit ist; zweitens, die Verschiedenheit der Schönheit, welche sich an lebenden Wesen findet nach der Stufe der lebenden Wesen selbst in der Entwicklung ihres Lebens.

Um diese beiden Puncte vorläufig zu erläutern, bediene ich mich einzelner Beispiele. Erstens, was die Verschiedenheit der Schönheit betrifft nach der Art des Daseins oder der Existenz, so hat die Schönheit Gottes eine ganz andere Existenz oder Daseinsweise als die Schönheit des Lebens im Geiste oder in der Natur, Gottes Schönheit ist ohne Zeit, unbedingt, unendlich da, unwandelbar die gleiche, aber die Schönheit des endlichen Lebens ist zeitlich da, stets änderlich, nach und nach sich entfaltend. Dagegen wiederum die reine Schönheit ewiger Dinge, z. B. der Raumgestalten, sie ist bedingt, sie ist endlich, diese Schönheit, nicht unbedingt, wie die göttliche, sie ist aber ewig, ohne Zeit, unwandelbar dieselbe. Oder die Schönheit des sittlichen Charakters, sie ist zeitlich, denn der sittliche Charakter stellt in der Zeit sich dar, im Leben, sie ist aber auch zu gleicher Zeit ewig, denn ewig ist die Wesenheit der Tugend und der reinen sittlichen Gesinnung. Alle die jetzt erwähnten verschiedenen Arten der Schönheit sind verschieden der Seinart nach oder der Modalität nach, durch die bestimmte Weise ihrer Existenz.

Eben so suche ich zu erläutern den zweiten Punct der Verschiedenheit der Schönheit nach dem Lebensalter. Die Schönheit des Kindes z. B. ist eigenthümlich und wesentlich verschieden von der Schönheit des Jünglings, und beider Schönheit unterscheidet sich der Art nach von der Schönheit des Mannes. Hier ist der Unterschied nicht der Wesenheit selbst nach, sondern der Stufe der Entwicklung nach. Denken wir ebenso zur vorläufigen Erläuterung die Schönheit des griechischen Volkslebens gegen die Schönheit des Lebens eines mittelalterlichen Volkes und gegen die Schönheit eines modernen, jetzt lebenden schönen Volkes, so unterscheiden sich diese verschiedenen Gebiete der Schönheit nach der Lebensstufe der Völker gemäss den Hauptperioden des Lebens der Menschheit. Diese beiden Unterscheidungen, die ich jetzt vorläufig erläutert habe, werden also der Gegenstand der beiden nächsten Vorträge sein.

Vierunddreissigste Vorlesung.

Wir haben zunächst die Artverschiedenheit der Schönheit nach den Arten des Daseins oder der Existenz zu betrachten. Zuerst die Schönheit, welche unbedingt und unendlich ist, die Schönheit Gottes, als des einen, unbedingten und unendlichen Wesens, und da jede göttliche Grundeigenschaft ebenfalls unendlich und unbedingt ist und an sich organische Einheit hat, so folgt, dass auch jede der Grundeigenschaften

Gottes eine unendliche und unbedingte Schönheit ist. Durch Gott und in Gott und unter Gott enthalten ist Vernunft, Natur und Menschheit. Gegen Gott verglichen, sind diese endlich und bedingt, in ihrer Art aber betrachtet, ist eine jede davon eben in ihrer Art unendlich und unbedingt. Daher kommt diesen drei Wesen eine in ihrer Art unendliche und unbedingte Schönheit zu, welche bedingt ist und untergeordnet in Ansehung der Schönheit Gottes und der Schönheit der göttlichen Eigenschaften. Da nun die unendliche und unbedingte Schönheit über jedes endliche Wesen, über jede endliche Natur erhaben ist, und da die Wissenschaft von Gott und von den obersten Wesen, die in und durch Gott sind, die Grundwissenschaft oder Metaphysik ist, so hat man nicht uneben die unbedingte und unendliche Schönheit die metaphysische Schönheit genannt. Zweitens die Schönheit, die auf ewige Weise da ist oder existirt; ewig, d. h. unzeitlich, ist alles allgemein und nothwendig Wesentliche, d. h., alle Ideen und alle Begriffe. So wie nun die Erkenntniss des ewig Wesentlichen, der Ideen, ewige Wahrheit ist, so ist die organische Einheit des ewig Wesentlichen oder der Ideen ewige Schönheit. Ewige Schönheit z. B. begegnet uns schon in den ewigen innern Raumgestaltungen, und oft wird der Geometer von der Schönheit dieser ewigen Dinge ergriffen und gerührt; so bei der Betrachtung der Kegelschnitte, welche sodann die Natur als ein practischer Geometer an den erhabenen Bewegungen der Himmelskörper unablässig darstellt. Diese ewige Schönheit hat unter Andern schon Keppler gezeigt in seinem geistvollen Werke: Harmonice mundi, und oben habe auch ich an den einfachsten geometrischen Gestalten die Grundzüge ewiger Schönheit zu enthüllen gesucht. Von noch höherer Art ist die ewige Schönheit in den Zahlen und ihren Gesetzen, welche noch in den analytischen Formeln, zumal der höheren Analysis, erscheint. Diese ewige Schönheit ist zugleich symbolische Schönheit der ewigen Gesetze des Weltbaues, schon Pythagoras ahnte sie und war von ihrer Schönheit durchdrungen. Ewige Schönheit leuchtet uns entgegen in der Erkenntniss aller ewigen Naturgesetze, aller ewigen Gesetze des Geistes, aller ewigen Gesetze der Menschheit und überhaupt alles Lebens. Drittens, Alles, was in der Zeit sich werdend gestaltet, was da lebt, ist vollendet endlich, gar nicht allgemein, sondern vollendet individuell, daher nennen wir es das Individuelle vorzugsweise. Wenn nun und sofern irgend ein zeitliches Individuelles in seinem unendlich bestimmten Werden organische Schönheit hat, so kommt ihm zeitliche oder individuelle Schönheit zu, eine Schönheit, die in der Zeit erscheint, in der Zeit wirklich ist. So reich nun und unerschöpflich das Leben ist, so ist es auch die lebendige

zeitliche Schönheit; zeitlich ist sie in ihrer werdenden und entwerdenden Erscheinung, ewig aber ist sie ihrer innern Wesenheit nach. Die höchste Lebensschönheit aber ist in dem Leben Gottes, in dem Gange der göttlichen Weltregierung, worin Gott die ewige Geschichte des stetwerdenden Lebens aller Wesen zum Guten, d. i., zum Göttlichen leitet. Nur bescheidene Blicke und nicht ohne Demuth sind dem endlichen Geiste vergönnt in diese erhabene Schönheit des göttlichen Lebens. In dem Leben der Natur, der Vernunft, der Menschheit eröffnen sich die nächst untergeordneten unendlichen Gebiete lebendiger, unzeitlicher Schönheit, und da die unendliche Bestimmtheit des Lebens in jedem Momente nur einmal und einzig ist, so dass sie in der ganzen unendlichen Zeit also nie wiederkehrt, so folgt, dass das individuelle, lebendige Schöne als solches einmal und einzig ist, also von unbedingtem, unersetzlichem Werthe, von allein eigenthümlicher Würde. Dies ist wahr von der unendlichen Lebensschönheit Gottes, und noch ist es auch wahr von der Schönheit des Menschen, von der Schönheit der Blume und der Schönheit des Krystalls. Viertens, jedes lebende Wesen, wenn sein Leben gelingt, entfaltet in seinem zeitlichen Werden seine ewige Wesenheit, seine Idee, seinen Begriff nach den ewigen Gesetzen alles Lebens und nach der Eigenheit seiner Wesenheit. Nur dann hat das endliche lebende Wesen wahres Leben, wahre organische Einheit, wahre Schönheit, wenn und sofern es seine Ideen gesetzmässig in der Zeit darbildet. Wahrhaft schön ist z. B. der Mensch, wenn er die ewige Wesenheit, die Idee des Menschen gesetzmässig und doch auf eigenthümliche, einzige, freie Weise in seinem Leben verwirklicht. Stellt nun irgend ein lebendes Wesen in seiner zeitlichen Erscheinung zugleich die ewige Idee seiner Schönheit eigenthümlich dar, so hat es ewige und zeitliche Schönheit zugleich am Zeitlichen, es ist ideal und real schön; in seiner einzig schönen Wirklichkeit erscheint die zeitlose Wesenheit des Ewigen, in ihm durchdringt sich ewige und zeitliche Schönheit. Dies sind die vier Grundarten der Schönheit nach der Art da zu sein oder zu existiren. Hieraus ergiebt sich nun ein untergeordneter, überaus wichtiger Unterschied, welcher auch die Daseinart des Schönen angeht, das ist der Unterschied des inneren Ideales oder Urbildes in Phantasie und des äussern Gegenbildes oder Abbildes in der äusseren wirklichen Welt. Dieser Unterschied beruht auf Folgendem. Der Mensch lebt in einer doppelten individuellen Welt, in der Welt der Phantasie und in der uns allen gemeinsamen äusseren, wirklichen Welt; ja auch sein Leben in der Welt der Phantasie ist ein doppeltes, einmal, sofern er seine eigne Phantasiewelt schaut und in ihr frei lebendig ge-

staltet und waltet, sodann zweitens, sofern er sich hineinlebt in die Phantasiewelten anderer Geister, welche sich ihm durch Sprache mittheilen. So nehmen wir Gestaltungen aus der Phantasiewelt der Dichter in uns auf, deren Werke wir lesend nachbilden, so lebt der Freund in der Phantasie des Freundes, der ihm das innerste Spiel seines Lebens in Liebe durch Sprache eröffnet. Der Mensch also, sofern er frei in seiner Phantasie bildet, vermag es, seine Phantasiegebilde den ewigen Ideen gemäss zu gestalten, er ist fähig, sich Ideale oder Urbilder zu schaffen, und zwar in völliger Freiheit, rein nach Ideen. Diesen urbildlichen, idealischen Gestaltungen der Phantasie nun kommt urbildliche, idealische Schönheit zu. Was nun der schöpferische Geist im Innern seiner Phantasiewelt urbildlich Schönes gestaltet, das vermag er auch zum Theil herauszubilden in die uns allen gemeinsame äussere Natur in äusserlich wirklichen, objectiven Kunstwerken. Bei dieser Bildung des äusserlich Schönen nach der Wesenheit und dem Maasse der innern idealischen Gestaltung ist aber der Mensch vielfach beschränkt und gebunden durch die Lebensgesetze der Aussenwelt und durch die technischen Schwierigkeiten jeder Kunst. So vermag der Musiker, der Maler, der Mimiker die innerlich geschaute idealische Schönheit äusserlich nur in engern Grenzen darzustellen. Im innern Heiligthume seines Geistes sind sie empfangen und geboren, und dem innern Bilde gemäss werden sie äusserlich gestaltet, daher der Künstler nothwendig sein eignes Kunstwerk und Anderer Kunstwerke nach seinen Ideen und Idealen auffasst, misst, beurtheilt. Das aber, was das äusserlich Schöne schön macht, ist ganz und gar dasselbe, worin auch die innere, idealische Schönheit besteht. Ferner Alles, was in der Aussenwelt, in dem Leben der Natur oder der Menschheit gebildet wird, stimmt, wenn es vollwesentlich, vollkommen ist, mit der ewigen Wesenheit der Ideen überein. Auch die Natur arbeitet und bildet nach Ideen, auch ihre Schönheit ist also, wo sie ist, idealisch schön, und der Geist, welcher in den Geist der Natur eindringt, erkennt auch die Ideale der Natur und würdigt ihre schönen Werke nach der eignen Idee und dem eignen Ideale, welches der Natur innewohnt, und wonach die Natur ihre Schönheit freiwillig gestaltet. Daher kann man nicht sagen, dass ein fremder Maassstab an das wirkliche Schöne angelegt wird, wenn der Geist des Menschen das äusserlich wirkliche Schöne nach Ideen und Idealen auffasst und würdigt, denn alles Leben gestaltet sich nach Ideen und nach Idealen, nichts Jenseitiges und Fremdes ist die Idee und das Ideal dem Leben, es ist die eigne Wesenheit aller lebenden Wesen. Hieraus ergiebt sich zugleich noch folgende Grundwahrheit. Das innerlich daseiende lebendige Schöne im Geiste ist als

solches ebenso wirklich und wesenhaft da, als das für den Geist äusserlich dargestellte lebendige Schöne, oder ist die schöne innere Welt des Dichters nicht eben der Dichter selbst, wie er, ein gottähnliches Wesen, in seinem Innern gottähnlich lebt und wirklich ist? oder war etwa das Bild der Madonna, welches Raphael, wie er erzählt, im Traume erblickte, weniger schön, als das diesem nachgeahmte äussere Bild, welches er als Maler vollendete? Noch verdient hier bemerkt zu werden, dass der Gegensatz des Urbildlichen und des Gegenbildlichen von der ewigen und unbedingt daseienden Schönheit gar nicht gilt, denn dieser Gegensatz beruht auf dem Momente der Zeit und darauf, dass ein endliches Wesen auch Leben ausser sich hat, welches alles von Gott und von allem in seiner Art Unendlichen und Unbedingten nicht gilt.

Fünfunddreissigste Vorlesung.

Da wir nun die Schönheit betrachtet haben nach der Verschiedenheit ihrer Daseinheit oder nach der Art des Existirens, so können wir hier auch eine der wichtigsten aesthetischen Streitfragen beantworten, ob nämlich zur Wesenheit jeder Schönheit vollendete, durchbestimmte Endlichkeit, vollendete Individualität gehöre, mit andern Worten: ob nur das vollendet Endliche, Individuelle schön sei. Wir haben gefunden, dass auch das Unbedingte und das ewig Wesentliche schön ist, und zwar, dass diese Schönheit die oberste ist. Mithin muss auf die ausgesprochene Frage mit Nein geantwortet werden. Vollendete zeitliche Individualität ist nicht für jede jedartige Schönheit erforderlich, wohl aber für jede lebendige Schönheit, für jede Schönheit, die an einem lebenden Wesen dargestellt sein soll; denn die Wesenheit des Lebens ist ja eben vollendete Individualität, da ein lebendes Wesen nicht blos überhaupt, unbestimmt ist, sondern in frischer, neuer, ganzer Bestimmtheit lebt. Jedoch ist auch in dieser Hinsicht Folgendes noch zu merken: A n a l l e m e n d l i c h e n S c h ö n e n d a r f d i e I n d i v i d u a l i t ä t, d i e z e i t l i c h e B e s t i m m t h e i t n u r i n s o w e i t d u r c h g e b i l d e t s e i n, a l s e s d a z u e r f o r d e r t w i r d, d a s s d i e e w i g e S c h ö n h e i t d i e s e s W e s e n s i n z e i t l i c h e m B i l d e w i r k l i c h e r s c h e i n t, a l l e ü b e r f l ü s s i g e B e s t i m m t h e i t, a l l e s f ü r d i e S c h ö n h e i t g l e i c h g i l t i g e D e t a i l m u s s d a h e r a u c h i n s c h ö n e n K u n s t w e r k e n g ä n z l i c h v e r m i e d e n w e r d e n, e s m u s s g e r a d e d a s r e c h t e M a a s s d e r B e s t i m m t h e i t d e r I n d i v i d u a l i t ä t g e t r o f f e n s e i n. In einem Landschaftsgemälde z. B. darf kein Gegenstand die volle Bestimmtheit haben, in welcher es sich darstellt, ganz nah gesehen; am unbestimmtesten, am flauesten gehalten muss der Hintergrund sein. Erscheint darin das Geringste mit bestimmteren Umrissen, als es der Luftperspective gemäss ist, so wird dadurch die Ein-

heit und Harmonie des Kunstwerkes gestört. Eben so in historischen Werken der Malerei dürfen die menschlichen Figuren nicht genauer und weiter ausgeführt werden, als es die Darstellung ihrer wesentlichen Schönheit fordert. Wenn z. B. an portraitirten Köpfen jedes Härchen mit allen Poren der Haut abgebildet wird, wie wir es z. B. an Werken von Seybold und Balthasar Denner finden, so ist dies nicht nur unnöthig und überflüssig, sondern es ist sogar unkünstlerisch und fehlerhaft, denn diese sinnliche Wahrheit kann doch nicht erreicht werden, und darin erscheint auch nicht die wesentliche Schönheit des menschlichen Antlitzes; mit freiem, kühnen Pinsel muss der menschliche Leib vom Maler dargestellt werden für den Sinnenschein, damit der dargestellte Leib, in gehöriger Entfernung betrachtet, erscheine, wie er leibt und lebt. In diesem Geiste haben z. B. Tizian und Raphael Mengs gearbeitet. Dasselbe gilt von Werken der Poesie, und zwar in noch weit höherem Grade; alle Gegenstände, die der Dichter schildert, müssen in einem wohlabgemessenen Grade der Bestimmtheit und Unbestimmtheit erscheinen, und jegliche Bestimmtheit ist überflüssig und fehlerhaft, welche für die Erscheinung der poetischen Schönheit gleichgiltig ist. So fehlen in dieser Hinsicht die meisten unserer neuen Novellen- und Romandichter durch zuweit getriebenes Ausmalen von Nebenpersonen und Nebensachen, worin sie Walter Scott nachahmen; dadurch aber wird die Charakteristik der Hauptperson und der Hauptsache verdunkelt, und die Aufmerksamkeit des Lesers wird in gleichgiltige Bestimmtheiten zerstreut. Individualität also ist wesentliches Erforderniss aller lebendigen Schönheit, jedoch selbst gehalten in schönem Maasse.

Wir wenden uns nun zu einer zweiten Eigenschaft oder Wesenheit, wonach die Schönheit verschieden ist. Dies sind die verschiedenen Lebensalter, worin alle endliche Wesen ihr Leben entfalten. Jedes endliche, lebende Wesen stellt nach seiner Art und Stufe seine eigne wesentliche Idee in seinem Leben nacheinander dar, in einer Reihe von Stufen und Altern des Lebens; erst alles zusammengenommen, was ein endliches Wesen, in allen seinen Lebensaltern darstellt, ist die vollendete Erscheinung seiner ewigen Wesenheit, seines Begriffs. Daher enthält jedes Lebensalter Eigenthümliches, nur ihm Eigenwesentliches; hat das lebende Wesen dies dargestellt, so verschwindet dies Wesentliche und wird durch das Eigenthümliche des nächsten Lebensalters ersetzt. Also jedes Lebensalter jedes lebenden Wesens ist zuerst an sich gehaltvoll, nicht blos für das folgende Lebensalter bestimmt; aber jedes frühere Lebensalter macht auch die Grundlage aus zu allen folgenden und zweckt ab auf alles Folgende Diese Periodik des Lebens in der Reihe der Lebensalter zeigt sich an allen

lebenden Wesen nach gleichen Gesetzen. Wir finden sie an der Metamorphose der Pflanze, jedes Thieres, in besonders scharfen Gegensätzen in der Welt der Insecten, am schönsten in den Umwandlungen der Raupe, die sich durch Scheintod hindurch zum freiern Leben des Schmetterlings vollendet, daher auch gerade diese Metamorphose von Dichtern und Philosophen als Sinnbild der höheren Lebensverwandlung angenommen ist. Wieder anders finden wir diese Umwandlung in den verschiedenen Lebensaltern in dem Reiche der Amphibien, welche von dem Zustande des Wasserthieres mit Kiemen bis zum Zustande des Landthieres mit Lungen ausgebildet werden. In würdevollerer und höherer Gestalt erscheinen diese Stufen und Perioden des Lebens an jedem einzelnen Menschen. In leiblicher Hinsicht werden die auffallendsten Umwandlungen am Embryo vollendet, aber in geistiger Hinsicht entfalten sich diese Lebensalter überwiegend nach der Geburt als Alter der Kindheit und der Jugend, dann als Alter der Reife. In noch höherer Stufe zeigen sich diese Lebensalter in dem Leben der Völker, ja in dem ganzen Leben der Menschheit. Die Philosophie der Geschichte hat diese Lehre von den verschiedenen Lebensstufen und Lebensaltern aller endlichen lebenden Wesen allgemein zu entfalten; hier aber will ich als Resultat dieser Wissenschaft nur die drei Hauptlebensalter allgemein fasslich zu schildern versuchen.

Die erste dieser Lebensperioden kann die des Keimens genannt werden, in welcher das lebende Wesen in seinem höheren Ganzen seinen Ursprung nimmt, in ungetheilter Einheit mit seinem höhern Ganzen und von diesem geschirmt sich bildet und den Grund seiner ganzen weiteren Entfaltung legt. So z. B. für den menschlichen Leib fällt diese erste Periode in den Zustand des Embryo, des Keimlings, im Leibe der Mutter, für niedere Thiere noch in den Zustand des Eies; für einzelne Völker fällt diese erste Lebensperiode in den Zustand, wo das Volk noch in einem höhern Ganzen vereint war, ehe es sich als Pflanzvolk davon trennte; für die ganze Menschheit aber wird diese erste Lebensperiode geahnt und poetisch, mythisch ausgebildet als das goldene Zeitalter, als das Leben im Paradiese, wo die Menschheit in Unschuld und im Verhältniss seliger Einheit mit Gott und mit reinen höheren Geistern gedacht wird. Die zweite aber dieser Hauptperioden des Lebens ist die der selbständigen, freien Entwickelung, worin das endliche lebende Wesen alle seine Organe und Thätigkeiten, jede nach ihrer Eigenthümlichkeit, ausbildet, freigelassen zu eignem Leben, in seinem höheren Ganzen stehend und kämpfend in eigner Kraft, in selbständiger Freiheit. Für den Menschen z. B. ist dieses

Lebensalter als Kindheit- und als Jünglingsalter vollführt, für ein Pflanzvolk beginnt dieses Lebensalter, wenn es, vom Muttervolke freigelassen, sein eigenthümliches Leben beginnt, sich seine Individualität selbständig schaffend und erkämpfend; ja für die ganze Menschheit gilt ebenso dieses Zeitalter der Kindheit und der Jugend, worin die Menschheit alle ihre Kräfte frei ausbildet und in rüstiger Arbeit, in stetem Kampfe mit Hindernissen, die Wesenheit ihres Lebens erringt. Die dritte aber dieser Lebensperioden ist die der organischen vollständigen harmonischen Selbstvollendung im Vereine mit seinem Höherganzen, also das Lebensalter der Reife, des vollwesentlich ausgebildeten Lebens; für den einzelnen Menschen das Lebensalter des Mannes und des Weibes, und zuhöchst im Endlichen für die Menschheit dieser Erde ist dieses Lebensalter der Reife noch nicht angebrochen, diese Menschheit steht in hoffnungsvoller Jugend, ihrem männlichen Alter nahe; aber dieses vollwesentliche Lebensalter der Menschheit wird bereits wissenschaftlich erkannt und vorausgeschaut von Philosophen und Dichtern, es wird auch religiös geahnt in der Lehre von der Wiedervereinigung der Menschheit mit Gott und von der Rückkehr oder Heimkehr in jenes paradiesische Leben, doch so, dass Unschuld mit besonnener Freiheit harmonisch vereint sei. Hat nun ein lebendes Wesen diesen Hochpunct oder Gipfelpunct seiner Reife erlangt, so steigt dann das Leben von da an wiederum abwärts, abwärts durch das abnehmende Mannesalter, durch das Greisenalter und das Hochalter, bis das endliche Wesen zur Auflösung einer seiner Lebenszeiten gelangt, wo es dann durch den Tod in neuer Geburt in ein neues Leben eingeht und den beschriebenen Kreisgang des Lebens von Neuem beginnt und durchläuft. Dieser ganze Entwickelungsgang alles endlichen Lebens kann durch folgendes Sinnbild anschaulich gemacht werden. Denken wir uns folgende geschlungene Linie (Fig. 9), und dass sie den Verlauf der Zeit darstelle, in dieser aufsteigenden Richtung, so kann der Punct, wo die Linie sich schneidet, als der Anfangspunct des Lebens, als der Punct des Entstehens betrachtet werden, des Entstehens nicht des Wesens, sondern einer Lebenszeit dieses Wesens, mithin als Anfangspunct des Keimzustandes, so dass der Theil von a nach b den Zustand des Keimens bezeichnet. Nun steigt das Leben auf durch Kindheit und Jugend, bis zum Anfangspunct c des reifen Alters, von da an noch erhebt sich das Leben bis zum Hochpuncte der Reife, gleichsam dem Hochmittag des Lebens, dem Culminationspunct, Zielpunct d, von da aus steigt es in umgekehrter Ordnung wieder abwärts bis zu dem Ausgangspunct des reifen Lebens und von da durch das abnehmende und Greisenalter herab bis zum Anfange des Hochalters und vom

Hochalter abwärts bis zum Ausgange aus dieser Lebenszeit bis zum Tod. Von da an aber wird das Leben ebenso fortgesetzt, und vielleicht in höherem Maass und in höherer Art auf ähnliche Weise, und dies bei unsterblichen Wesen sofort ohne Ende. Dies ist die allgemeine Theorie von den Lebensaltern, die ich hier vorausschicken musste, um nun die Schönheit in dieser Hinsicht zu betrachten, und um diesen Gegenstand nicht zu unterbrechen.

Sechsunddreissigste Vorlesung.

Wir haben zunächst die Schönheit in Beziehung zu den oben erklärten verschiedenen Lebensaltern zu betrachten. Da das ganze Leben eines jeden endlichen Wesens eine organische Einheit ist, und in der organischen Einheit die Schönheit besteht, so ist auch das ganze Leben eine eigenthümliche Schönheit, und da ferner das ganze Leben in sich enthält die verschiedenen Lebensalter als eine gleichfalls organische gesetzmässige Reihe untergeordneter organischer Gestaltungen, welche das eine Leben gesetzmässig durchläuft, so hat auch jedes endliche lebende Wesen in jeder seiner Lebensperioden eine ganz eigenthümliche, einzige Schönheit, und eben deshalb bilden diese eigenthümlichen lebensalterlichen Schönheiten desselben Wesens selbst eine schöne Reihe des Schönen. Diese Schönheit des Lebens jedes endlichen Wesens ist gemäss dem oben erklärten Schema eine aufsteigende Schönheit, und nachdem das lebende Wesen auf dem Hochpuncte seines Lebens auch den Hochpunct seiner Schönheit erreicht hat, entfaltet sich dann eine symmetrisch absteigende Reihe der Schönheit, bis die individuelle Schönheit des lebenden Wesens am Ausgange seiner ganzen Lebenszeit erlischt. Diese aufsteigende Reihe wesentlicher Schönheit, und dann auch die absteigende Reihe gleichfalls wesentlicher Schönheit, zeigt sich unter endlichen, individuellen Dingen am Reichhaltigsten am einzelnen Menschen. Als Kind schon kann der Mensch eigenschön sein. Höherartig ist seine Schönheit als Jüngling; den Hochpunct aber der Schönheit erreicht der Mensch als Mann, und von da an absteigend durch das Greisenalter und das kindheitähnliche Hochalter, entfaltet der Mensch wiederum anderartige Schönheit; die ehrwürdige, kindliche Schönheit des Greises ist keine geringere als die des aufsprossenden Jünglings; ja selbst in der Leiche spiegelt sich noch ganz eigenthümliche Schönheit des individuellen Menschenlebens ab. Die menschliche Schönheit in allen diesen Lebensaltern ist an Leib und Geist den Grundzügen nach dieselbe, aber der Bestimmtheit der Ausgestaltung nach eine sehr verschiedene. Sollte aber die ganze Schönheit eines schönen Menschen geschaut werden, so müssten wir in einem Blick vereinen

ihn als schönes Kind, als schönen Jüngling, Mann und Greis. Die Künstler in jeder Art von Kunst, wenn sie menschliche Schönheit darstellen, 'müssen auf die Eigenthümlichkeit der menschlichen Schönheit nach den Lebensaltern die zarteste Rücksicht nehmen. Der Maler freilich kann eine menschliche Gestalt in demselben Gemälde nur in einem Puncte der Lebensschönheit darbilden; so auch der Bildhauer; aber dem Dichter ist es vergönnt, die Hauptpersonen seines Gedichtes nach allen Lebensaltern zu schildern in der eigenthümlichen Schönheit jeder seiner Zeiten: er vermag es, mit Kunst zu bewirken, dass nach dem geistigen Anschauen seines Kunstwerkes dem Leser das vollständige Bild der ganzen Lebensschönheit dieser Person vor Augen stehe. Wir finden aber auch die Reihe dieser verschiedenen Schönheit nach den Lebensaltern überhaupt in der ganzen Schöpfung der Natur wieder, im kreisenden Laufe der Jahre nach den Jahreszeiten und in den kleineren Perioden der Tage nach den Tageszeiten. Wichtig ist z. B. für den Landschaftsmaler die Wahl des Zeitpunctes der Jahreszeit und des Tages, und damit muss dann Alles übereinstimmen, was in dem Landschaftsgemälde dargestellt ist. In einer grösseren Erscheinung zeigt sich diese Stufenfolge der Lebensschönheit im Leben der Völker. Jedes grosse und schöne Volk ist schon in seinen ersten Keimen, in seiner ersten Lebensperiode eigenthümlich und einzig schön, entfalteter und reicher ist seine Schönheit im Alter seiner Jugend, vollendet aber in Eigenthümlichkeit der Schönheit ist es im Hochalter seiner Reife; ja selbst im abnehmenden Alter und in seinem Untergange kann ein Volk gross und schön sein. So das griechische Volk, das römische; ein Gleiches dürfen wir auch von unserm deutschen Volke behaupten, obschon dieses noch in seiner Jugendblüthe steht. Dies zu erkennen und mit Bestimmtheit aufzufassen, ist besonders für den epischen Dichter von entscheidender Wichtigkeit. Vollendet schön aber ist, wie vorhin schon erwähnt, jedes lebende Wesen in seiner dritten Lebensperiode, im Culminationspuncte seiner Reife. Dies bestätigt sich wieder in jeder Lebensentfaltung jedes Gebietes. Betrachten wir zur Erläuterung die Längenverhältnisse des menschlichen Leibes, so sind diese im Embryo ganz andere, als im neugeborenen Kinde, als an der Grenze der Kindheit; aber erst beim Beginn der männlichen Reife ist das vollkommene Verhältniss hierin erreicht. Im Embryo verhält sich gegen die Mitte seines Lebens der Kopf zu dem ganzen Leibe wie 1:2; nun wird im fortschreitenden Leben das Verhältniss des Kopfes zur ganzen Leibeslänge immer kleiner, bis es im Puncte der Reife das Verhältniss 1:8 erreicht, als welches das vierfache Verhältniss ist von dem Verhältniss

1:2. Dasselbe zeigt sich aber an dem geistigen und leiblichen Leben des Menschen. Das volle harmonisch schöne Gleichgewicht aller geistigen und leiblichen Thätigkeiten und Organe kann erst vom Manne und vom Weibe erreicht werden in der Mitte des reifen Alters. Das Gleiche gilt von jedem Volke; die vollständige Harmonie aller seiner individuellen Anlagen, Kräfte, Werke wird erst in der Vollzeit der Bildung dieses Volks erreicht. Daher kann auch ein Volk seine ganze Lebensschönheit erst entfalten in der erreichten Reife seiner Bildung. So stellte das griechische Volk schon zur Zeit seiner Kindlichkeit Einziges in Wissenschaft und Kunst dar, von unvergänglichem Werthe und unvergänglicher Schönheit, z. B. die homerischen Gedichte; aber die höchsten Werke seiner Wissenschaft und Kunst fallen in das Platonische Zeitalter, wo dieses Volk den Hochpunct seiner Entfaltung scheint erreicht zu haben. Dasselbe aber gilt auch von der ganzen Menschheit dieser Erde. Sie steht jetzt erst in ihrer reiferen Jugend und ist im Begriff, ihr reifes Lebensalter in einigen Völkern zu beginnen. So lehrt die Philosophie der Geschichte. Daher kann auch diese unsere Menschheit, so viel Gutes und Schönes sie auch entwickelt hat, ihr höchstes Gut und ihre höchste vollständige Schönheit erst in Zukunft entfalten, und auch die Welt der schönen Kunst, besonders die Poesie, sieht erst ihrer höchsten Verklärung, deren sie in dieser Menschheit fähig ist, hoffend entgegen. Keineswegs also kann behauptet werden, dass die vollendetsten Werke der Poesie, oder der Musik, oder Bildhauerei, oder sonst einer Kunst, die vollendetsten Werke, die bis jetzt diese Menschheit dargestellt hat, bereits die höchsten und unübertrefflichsten seien; die höchsten, die vollwesentlichen Werke der Kunst in dieser Menschheit sind ihrem reifen Leben vorbehalten. Damit wird keineswegs irgend einem Schönen der Vorzeit das Geringste von seiner Würde entzogen, die homerischen Gedichte verlieren gar nichts an ihrem eigenthümlichen Werthe durch alle darauf gefolgte tiefsinnigere, an Schönheit reichere Gedichte; die einfach schönen Werke der Kirchenmusik werden gar nicht verdunkelt oder überflüssig gemacht durch die höheren musikalischen Erzeugnisse der weiter fortgebildeten Menschheit; vielmehr, je mehr sich die Menschheit in das Schöne der Kunst vertieft, je Vollendeteres sie darin leisten wird, desto richtiger und vollkommener wird sie auch die selbständige Würde alles früherhin geleisteten Schönen anerkennen. Wir kommen zu diesem Gegenstande weiter unten nochmals zurück, in der Theorie der Poesie zunächst, dann aber auch in der Theorie der bildenden Künste und der Musik.

Wir haben nun die Artverschiedenheit der Schönheit

nach bestimmten Eigenschaften oder Wesenheiten betrachtet, zuerst nach der Art zu existiren, dann nach den verschiedenen Lebensaltern. Jetzt wenden wir uns nun zu der Betrachtung der Verschiedenheit der Schönheit in Ansehung der Wesen, an denen die Schönheit ist. Sollte nun dieser Abschnitt unserer Betrachtung in philosophischer, wissenschaftlicher Vollkommenheit dargestellt werden, so müsste der ganze Organismus aller Wesen metaphysisch oder grundwissenschaftlich entfaltet worden sein, wie dieses versucht worden ist zu leisten in meinen Vorlesungen über das System der Philosophie, vom Jahre 1828. Da aber unserm Plane zufolge hier gar kein metaphysisches System vorausgesetzt werden sollte, so reicht es auch hier für unsern Zweck hin, dass wir uns an das gebildete Bewusstsein halten, und dass wir uns erinnern der Stufenfolge der Wesen, die wir im gebildeten Bewusstsein, auch ohne zu philosophiren, erkennen. Erinnern wir uns also an alle Wesen, die in unserm Bewusstsein vorkommen. Da müssen wir zuerst erwähnen die Gottheit, sei es nun, dass wir Gott wissenschaftlich erkennen, oder sei es, dass wir Gott ahnen und glauben. Unter Gott aber geordnet denken und ahnen wir die Welt, das Universum, und in Ansehung der Welt finden wir, dass sie in zwei entgegengesetzten Grundwesen besteht, in der sogenannten physischen oder leiblichen Welt, welche wir gewöhnlich die Natur vorzugsweise nennen, dann aber in der Geistwelt, in der geistigen vernünftigen Welt oder Welt der Geister, welche wir die Vernunft zu nennen pflegen, und diese beiden Grundwesen der Welt, die Natur und Vernunft, finden wir vereint zunächst als Menschheit, in einzelnen Menschen und ihren gesellschaftlichen Vereinen. Freilich durch Erfahrung des Lebens, durch Empirie kennen wir nur einen sehr kleinen Theil der Natur, der Geisterwelt und der Menschheit, aber schwerlich wird einem Wohlerzogenen, Gebildeten in unserm Volke die Vernunftahnung mangeln der unendlichen Natur, der unendlichen Vernunft, der unendlichen Menschheit. Was wir nun irgend für endliche Wesen denken mögen, so gehören sie einem von diesen Grundwesen der Welt an, oder mehreren zugleich; so der endliche Mensch, er kündigt sich an als Naturwesen, aber auch als Geistwesen, von der einen Seite lebt er vereint mit der ganzen Natur, von der andern Seite aber vereint mit der Vernunft und mit andern Geistern. Demnach dürfen wir behaupten, dass vier Grundwesen von uns in unserm Bewusstsein unterschieden werden, Gott als das unbedingte eine Wesen, welches auch allein den Namen des Grundwesens vorzugsweise verdient, dann unter Gott geordnet Vernunft, Natur und Menschheit. Da nun jedes dieser vier Wesen eine organische Einheit ist, so ist auch ein jedes schön, und es ist mithin die

Schönheit in Ansehung der Wesen, woran sie ist, eine vierfache: göttliche Schönheit oder Schönheit Gottes; geistige Schönheit oder Schönheit der Vernunft; natürliche oder physische Schönheit, Schönheit der Natur und menschliche Schönheit, Schönheit des Menschen und der Menschheit. Und diese vierfachen Gebiete der Schönheit stehen in Gott alle mit allen selbst organisch vereint, sind in Gott eine organische Schönheit. Daraus folgt nun zuerst, dass die Schönheit Gottes der zuerstwürdige Gegenstand dieser Betrachtung ist. Es wurde bereits oben bei Bestimmung des objectiven Begriffs der Schönheit gezeigt, dass Gott gedacht und empfunden wird als unbedingte und unendliche Einheit, Vielheit und Harmonie, dass also auch Gott gedacht wird als die unendliche und unbedingte Schönheit. Es wurde ferner bereits gezeigt, dass auch eine jede der göttlichen Eigenschaften, Weisheit, Güte, Liebe, Erbarmen, Gerechtigkeit, eine eigenthümliche unendliche und unbedingte Schönheit sei. Es wurde dort auch dargethan, dass alle endliche Wesen eben nur dadurch und in soweit schön seien, als sie in ihrer endlichen organischen Einheit die unendliche und unbedingte Einheit Gottes nachahmen, dass also aller endlichen Wesen Schönheit Gottähnlichkeit sei. Darin wurde uns klar der Ursinn der Behauptung Platos und seiner ganzen Schule, sowie auch Winkelmanns, dass die höchste Schönheit nur in Gott und bei Gott sei. Auch der Sinn jener Platonischen Mythe im Phädros wird hierdurch eröffnet, dass die menschlichen Seelen vor diesem Leben in Lebensvereinigung mit den unsterblichen Göttern das Schöne geschauet. Die hier geahnte Grundwahrheit ist, dass der Mensch nur dann, wenn er das Göttliche erkennt, auch ganz und tief es vermag, die Schönheit zu erkennen an endlichen Dingen, dass nur der Mensch, der da göttlich gesinnt ist, auch reiner Begeisterung und Verehrung für das Schöne fähig ist; denn Gott erkennen heisst die unendliche Einheit erkennen, d. i. die unendliche Schönheit; nur mithin in der reinen Gotterkenntniss, in dem rein gottinnigen Sinne kann auch die tiefsinnigere Erkenntniss und der reine Sinn für alle allartige endliche Schönheit geboren und belebt werden.

Siebenunddreissigste Vorlesung. Als wir zuletzt anfingen, die Verschiedenheit der Schönheit nach den Wesen zu betrachten, woran sie ist, geziemte es sich, zunächst der Schönheit Gottes uns zu erinnern. In diesem Gedanken der unendlichen und unbedingten Schönheit Gottes ist nun gar nichts Schwärmerisches, Mystisches oder Phantastisches, denn es ist der einfache, klare Gedanke der Einheit, Verschiedenheit und Vereinheit der Wesenheit Gottes und aller göttlichen Eigenschaften. Allerdings aber finden

Viele, auch viele Aesthetiker die Behauptung, dass Gott unbedingte, unendliche Schönheit sei, deshalb befremdend, weil sie nur an Schönheit endlicher Wesen, wohl gar nur an leibliche Schönheit des Menschen denken, so wie etwa in den griechischen Götterstatuen göttliche Schönheit ausgedrückt sei. Aber die sinnliche und leibliche Schönheit ist wohl göttlich, d. i., gottähnlich im Endlichen, aber sie ist keineswegs identisch mit der unendlichen, unbedingten Schönheit Gottes selbst als des unendlichen und unbedingten Wesens; vielmehr kann von Gott selbst leibliche Schönheit so wenig ausgesagt werden als Schönheit des endlichen Geistes, als menschliche Schönheit, überhaupt weltliche Schönheit. In dem Gedanken der unendlichen und unbedingten Schönheit Gottes wird vielmehr dies gefunden, dass sie im Endlichen gar nicht dargestellt, gar nicht abgebildet werden könne; daher muss auch geurtheilt werden, dass Dichter, besonders aber Bildhauer und Maler wider die Wesenheit der Kunst gefehlt haben, wenn sie es gewagt haben, Gott selbst in Gestalt eines endlichen Wesens, auch wohl eines Menschen darzustellen oder erscheinen zu lassen, wenn gleich sogar Raphael dieses gethan, so auch Raphael Mengs, und zwar auf sehr verschiedene Weise, z. B. der letztere in dem Himmelfahrtsgemälde Jesu in Dresden, wo Gott, als Gott der Vater, als ein lichtverklärter Greis, in den Wolken schwebend, dargebildet ist. Es überschreitet schon die Grenzen der Möglichkeit der endlichen Kunst, die Sonne in einem Gemälde darzustellen in ihrem Glanze, da ja das Licht des Gemäldes selbst im Sonnenlicht erst steht; über allen Vergleich aber hiermit übersteigt die Darstellung der Schönheit Gottes in endlicher Erscheinung die Möglichkeit aller Kunst. Sie finden dies von vielen Seiten beleuchtet und durch viele Beispiele von Kunstwerken erläutert in der neulich erschienenen geistreichen Schrift über bildliche Darstellung der Gottheit von Grüneisen 1828. Die christliche und insbesondere die katholisch-christliche Kirche gestattet solche bildliche Darstellungen der Gottheit, aber nicht deshalb und in dem Sinne, als könne darin Gottes wesentliche Schönheit dargestellt werden, sondern blos, um die Gläubigen durch bildliche, emblematische Darstellung an die Gottheit zu erinnern. Die bestimmte Erklärung der Kirche hierüber finden sie im Catechismus concilii Tridentini p. 515, wo eben behauptet wird, dass alle solche emblematische und malerische Darstellungen Gottes keinen andern Sinn hätten, als metaphysische Worte, adumbrationes morales et metaphysicae etc. Indessen muss gegen diese Lehre des Catechismus bemerkt werden, dass, wenn Gott in einem Gemälde in endlicher Form und Persönlichkeit erscheint, es gar nicht angeht, diese Darstellung blos emblematisch zu

nehmen, weil nach der Wesenheit eines Gemäldes persönliche Wahrheit in ihm sein muss, und weil dann die Gottheit in sinnliche Gegenwart zu endlichen Wesen und Personen herabgezogen wird. Von sinnlicher Anschauung also und sinnlicher Darstellung Gottes kann gar nicht die Rede sein, wenn die Schönheit Gottes gedacht wird. Sie wird, wie Gott selbst, nur in reinem Vernunftgedanken, in reiner Vernunftschauung wahrgenommen, sie ist intellectuelle Schönheit, und im reinen Vernunftgefühle nur wird sie empfunden, ohne alle sinnliche Reizung der Phantasie. Da wir aber wissenschaftlich zu erkennen vermögen, oder doch im gebildeten Bewusstsein ahnend es glauben, dass Gott auch das unendliche persönliche Wesen ist, der lebendige Gott im unendlichen Leben, so unterscheiden wir doch an Gottes unendlicher und unbedingter Schönheit die Schönheit des göttlichen Lebens, oder die Schönheit des lebendigen Gottes von der urwesentlichen, ewigen Schönheit Gottes. In Gottes einer Weltregierung glauben wir und ahnen, dass sich die unendliche und unbedingte Lebensschönheit Gottes vollkommen offenbart, uns endlichen Vernunftwesen aber ist es nur vergönnt, mit religiöser Bescheidenheit Blicke zu thun in die Weisheit, Güte und Schönheit der göttlichen Weltregierung in den individuellen Wegen, welche Gott einzelne, gute und fromme Menschen führt, und in Gottes Erziehung und Führung der ganzen Menschheit zum Guten, zum Heil, zur Seligkeit, und insofern kann allerdings auch der Gang der göttlichen Weltregierung, oder eine vorwaltende Begebenheit darin, wie die Erlösung des Menschengeschlechtes, Gegenstand der heiligen Poesie werden, und der endliche Geist darf es wagen, in begeisterten Gesängen davon zu reden, so wie es geschieht in Dantes Gedicht, in Miltons verlorenem Paradies, in Klopstocks Messias, Sonnenbergs Donatoa und andern religiösen Werken der Poesie aus der Blüthe des Mittelalters oder der modernen Zeit. Solche religiöse epische Gedichte, deren Gegenstand der erhabenste und würdigste ist, sind im heidnischen Lebensalter der Menschheit unmöglich; erst dann kann der Dichter so göttlich begeistert werden, wenn ihm reine Erkenntniss Gottes als Weltregierers zu Theil geworden; mithin erst die zweite Hälfte des zweiten Hauptlebensalters der Menschheit kann den Anfang dieser hohen religiösen Poesie machen, und im dritten Hauptlebensalter der Reife kann dieses höchste Gebiet der Poesie seine Vollendung gewinnen.

Wir wenden uns nun zu der Betrachtung des zweiten Gebietes der Schönheit, der Schönheit des Geistes oder des endlichen Vernunftwesens. Das endliche Vernunftwesen oder der endliche Geist findet sich als erkennendes, empfindendes und wollendes Wesen, und wie wir bereits oben bemerkten,

findet sich der endliche Geist in diesen drei Hinsichten mit organischer Einheit, also schön, und immer höherer Schönheit fähig. Was nun von dem einzelnen Geist als einzelnen gilt, das gilt auch von Gesellschaften geistiger Wesen und von dem ganzen Geisterreiche, und ob wir gleich in unserm jetzigen Bewusstsein von dem Leben reiner Geister oder auch von dem Leben anderer Menschheiten gar keine geschichtliche Kunde haben, so ist doch die Schönheit des reinen geistigen Lebens Gegenstand der poetischen Phantasie, und seit besonders in neuerer Zeit die Idee des reinen Geisterreiches den Dichtern vertrauter geworden, finden wir auch in schönen Gedichten das Leben der reinen Geister poetisch geschildert, so bei Dante, Klopstock, neuerdings bei Thomas Moore und Byron, und unter diesen Dichtern rein geistigen Lebens verdient auch Swedenborg genannt zu werden, in dessen mystischen Schriften die schönsten Phantasien über das Leben der Engel, der abgeschiedenen Seelen, der Seligen und der Verdammten, sich findet, besonders in seinem Buche vom Himmel und der Hölle, in seiner Schrift von der Ehe im Himmel und von der Erziehung der Kinder im Himmel — allerdings Gegenstände, die gewöhnlich nicht poetisch aufgefasst werden, die aber von diesem poetischen Geiste in unendlicher Lieblichkeit und zugleich mit grosser psychologischer Wahrheit geschildert worden sind, daher auch ein geistreicher Maler der Swedenborgischen Gemeinde eine ganze Gallerie Swedenborgischer Gemälde entworfen hat, die in England sehr geschätzt werden. Lassen Sie uns nun, abgesehen von diesen dichterischen Schilderungen, die Schönheit des Geistes an ihr selbst betrachten. Sie besteht zuvörderst in drei Hauptzweigen oder Grundzügen, in der Schönheit des Denkens, des Empfindens und des Wollens, und aus diesen drei Wurzeln gleichsam erwächst die ganze Schönheit des Geistes, seines ganzen innern und äussern Lebens, im Thun und Leiden, im Geben und Empfangen, im einsamen stillen Selbstleben und im gesellschaftlichen Leben der Liebe und des gemeinsamen Wirkens zum Guten. Die Schönheit nun des Denkens besteht wiederum in zwei Hauptzügen: erstens, in der Schönheit der geistigen Thätigkeit, in der freien, harmonischen Bewegung des denkenden Geistes, dann aber zweitens in der Schönheit der durch das Denken gebildeten Anschauung und Erkenntniss, sowohl in der Schönheit der Phantasiewelt eines Geistes, als auch in der Schönheit seiner übersinnlichen Gedanken und Einsichten. Die Schönheit des Empfindens, des Gefühls und des Herzens aber besteht wieder zunächst erstens in der Schönheit der Thätigkeit des Gemüthes und seiner Empfänglichkeit, seiner freien Beweglichkeit und Bildsamkeit, zweitens aber in der objectiven Schönheit der Gefühle selbst. Die Grund-

züge aber der Schönheit des Gemüthes und des Herzens sind: Reinheit des Gefühls von Selbstsucht und Genusssucht und reine Liebe zu dem Guten, Wahren, Edlen und Schönen, dazu echter Muth, Edelmuth für alles Gute, Stärke des Gemüths und des Herzens und Treue des Gefühls. Die Schönheit des Wollens aber hat ihre ganze Grundlage in der reinen, göttlichen Gesinnung, nur das Gute zu beabsichtigen, und es standhaft zu wollen, also auch in der Treue und Standhaftigkeit dieses Willens, im Kampfe mit den Hindernissen der Weltlaufes und des unendlich überlegenen Geschicks, dann aber auch in der objectiven Schönheit des Gewollten, in der Schönheit der frei erwählten Zweckbegriffe, welche dann in der Schönheit der That und des Werkes verwirklicht erscheinen. Die Harmonie nun dieser dreifachen Schönheit des Geistes begründet die Schönheit seines ganzen individuellen Lebens, welche, mit einem Worte es zu sagen, darin besteht, dass der Mensch ein endliches Gleichnissbild der Gottheit sei, sofern er als geistiges Wesen lebt. Dies vom Inhalte der Schönheit des Geistes. Jetzt lassen sie uns noch die allgemeine Form der geistigen Schönheit betrachten. Diese ist ideelle Freiheit, das Vermögen, dass der Geist nach Ideen sich selbst bestimmt, d. i., dass ewige Begriffe die Bestimmungsgründe seines Wollens und Thuns werden, so dass die ewige Wahrheit, die in den Ideen ist, seinem ganzen Leben zum Grunde liegt. In Folge dieser rein ideellen Freiheit des geistigen Lebens geht dasselbe allaugenblicklich durch des Geistes freie Selbstbestimmung nach ewigen Zweckbegriffen in ihm hervor, der Geist fängt mit Spontaneität in jedem Momente der Reihe des Individuellen von vorn an, so dass der Grund, weshalb er gerade jetzt Dies schafft und bildet, durchaus nicht in alle dem liegt, was vorher gegangen, sondern lediglich in seinem freien Willen, welcher eine bestimmte Idee ergreift, welche in's Leben zu setzen, der Geist sich selbst bestimmt.

Achtund dreissigste Vorlesung.

Als allgemeiner Charakter der Schönheit des Geistes wurde zuletzt dargestellt die ideelle Freiheit des Geistes, als das Vermögen, sich nach Ideen selbst zu bestimmen. Diese ideelle Freiheit oder Spontaneität des Geistes nun zeigt sich auf gleiche Weise im Denken, Empfinden und Wollen, und in der Harmonie dieser Grundthätigkeiten, denn der Geist denkt und phantasirt frei, was er will, rein nach seiner Neigung, gemäss dem Triebe, Wahrheit zu erkennen, und Wesenhaftes im Geiste zu gestalten. Frei nach Ideen forscht der Geist nach Wissenschaft, und auch in der Welt der Phantasie schafft und dichtet er völlig frei das, dessen Begriff oder Idee ihm vorschwebt, ganz und gar nicht mit Nothwendigkeit gebunden

an dasjenige Individuelle, was er soeben phantasirt hat. Jeder Begriff kann sofort in einem Bilde gestaltet werden, jetzt der Begriff eines Menschen in einem lebensvollen Bilde, der Rose, des Krystalls, einer ganzen Erde, einer ganzer Menschheit sogar, und auch für jede seiner Neigungen kann die Phantasie des Geistes ihm ein Object schaffen, für sinnliche Triebe sowohl, als für geistige; er phantasirt sich gemäss seiner Idee und seiner Liebe den Geliebten, den Freund, noch ehe er ihn bereits in Wirklichkeit gefunden, er phantasirt sich seiner Neigung und Liebe gemäss ein Volk, eine Familie, und sogar, wenn der Geist leibliche Dinge phantasirt, die im Raume gestaltet sind, so ist er auch dann ganz und gar nicht an räumliche individuelle Folge gebunden, er ist völlig unabhängig von der Nothwendigkeit und von dem Widerstande des Stoffes. So kann der Geist blosse Raumgegestalten phantasiren, z. B. menschliche Leiber, ohne von Innen heraus sie zu beleben, er kann sich in blossen Lichtgestaltungen und Farbengestaltungen ergehen, in Freiheit eine Welt der Töne schaffen in innerer Musik, nicht einmal die Zeitfolge fesselt ihn, denn sogar rückwärtsgehend kann er das Leben phantasiren z. B. wie die Menschen wieder jünger werden, wie Plato in jener Mythe der Zeitalter, ja, er kann sich eine ganze innere leibliche Welt schaffen, die von dem Zwange der Naturgesetze unabhängig ist, eine Märchenwelt, eine Feenwelt, eine Welt der Fabel, oder der Arabeske, und alle diese innern freien Phantasiegebilde des Leiblichen, obschon sie in der äusseren Natur nie können wirklich werden, so haben sie doch ihre geistige Wesenheit und Wahrheit, die da ewig und vernünftig ist, die Wahrheit der ewigen Idee und ihrer Freiheit. Daher ist auch diese intellectuale Freiheit der Phantasie und des denkenden Geistes als Vernunft die Macht der Poesie selbst, sie ist der Grundzug aller poetischen Schönheit, sie ist, wie die Seele aller schönen Künste, der bildenden, tönenden, redenden Künste, die Seele dieser Künste, wodurch sich ihr Bilden und ihre Werke der Kunst der Natur entgegensetzen, welche auch ihr eigenthümlich Schönes bildet, aber in einem andern Grundcharakter, als der der ideellen Freiheit des Geistes ist. Auf gleiche Weise nun ist diese Spontaneität der Idee auch die Grundlage aller Schönheit der Gefühle; denn ihr zufolge vermag es der Geist, seine Gefühle nach Ideen zu bilden, zu reinigen, zu erheben, zu vollenden. In Kraft dieser ideellen Freiheit ist der Geist auch Meister über sein Gemüth, er waltet, der eigne Ordner seines Herzens, in freier Selbstmacht, als gleichsam seine endliche Vorsehung, über seinem Herzen, über seinem Gemüthe, auf dass er in allen seinen Neigungen und Gefühlen jene Harmonie der gottähnlichen seligen Schönheit des Ge-

müthes herstellt. Und so ist insonderheit die ideelle Freiheit des Gefühls die Grundlage aller lyrischen Poesie und überhaupt aller Kunstwerke, welche das Leben des Gemüths darstellen; vorzüglich der Musik. Endlich für den Willen ist die ideelle Freiheit die Grundlage der Sittlichkeit, der sittlichen Würde, aller sittlichen Schönheit; denn in Kraft dieser ideellen Freiheit vermag es der Geist, nicht irre geleitet von Furcht und Hoffnung, in Lust und Schmerz, doch frei von Lust und Schmerz, und ohne durch das Geschick besiegt zu werden, gottähnlich, treu, das Gute zu vollführen, und bei dem Guten auszudauern. Daher ist die ideelle sittliche Freiheit die Grundlage aller Poesie, deren Gegenstand die sittliche Würde ist, vornehmlich der tragischen Poesie. In dieser sittlichen Freiheit also, als seiner allgemeinen Form, erringt der Geist die Schönheit seines ganzen Lebens, aber auf ihr beruht auch noch die Fähigkeit, dass der endliche Geist alles allartige Schöne, was ausser ihm ist, in sich aufnehme, es nachahme und auf geistige Weise frei umgestalte, denn der Geist ist denkend und erkennend aller Ideen mächtig, alle Ideen bewegen sein Herz und seinen Willen, aber alle Wesen ausser dem Geiste stellen ihre eigne Idee dar und verwirklichen sie in ihrem Leben; der Geist nur dringt ein in die Idee aller Wesen in freier Forschung, in freier Anschauung. So nimmt der Geist in sich auf die Idee der Natur und ihres Lebens; darum vermag er auch, ihre Schönheit zu erkennen und zu empfinden, in welcher die unendliche Idee der Natur verwirklicht erscheint, auch die Idee Gottes schaut der Geist in Freiheit und die Idee aller göttlichen Eigenschaften, auch die Idee der göttlichen Vorsehung und die Idee des unendlichen, göttlichen Lebens. Diese Ideen schauend, aber dringt der Geist gleichsam ein in das Herz aller endlichen Dinge, und er versteht das ewige Wort, was jedes Wesen verkündet und in seiner Schönheit ausspricht; und auf solche Weise die Schönheit alle äussern Wesen in sich aufnehmend, geistig umgestaltend und nachahmend, wird der Geist ein vollständiger Spiegel, ein vollständiges Gleichnissbild alles Wesentlichen und Schönen.

Wir wenden uns nun zu der Betrachtung der Schönheit der Natur oder der leiblichen Schönheit. Ich verstehe hier unter Natur dasjenige Wesen, welches uns mittelst der Sinne des Leibes erscheint, zu welchem zunächst auch unser Leib als individuelles Gebilde gehört; also die uns allen gemeinsame, objective Sinnenwelt, in welcher wir uns auch als Geister bis jetzt lediglich vermitteln können. Also diese eine, nur einmal daseiende und lebende leibliche Welt, welche auch die gemeinsame Vermittlerin unserer innern Kunstwelt ist, worin unsere innern Kunstwerke objectiv erscheinen, nenne

ich hier dem gewöhnlichen Sprachgebrauch gemäss die Natur, und ihre Schönheit ist's, die zunächst betrachtet werden soll. Man redet freilich auch noch in einem andern Sinne von natürlicher Schönheit, indem man diese der künstlichen, artificiellen Schönheit entgegensetzt, der Kunstschönheit, dann nennt man diejenige Schönheit natürlich, die sich an der Natur eines Gegenstandes. d. h. an seiner eigenthümlichen Wesenheit, von selbst, ohne alle Kunst ergiebt. So finden wir ein Kind natürlich schön, obwohl es ohne Bewusstsein, ohne alle besondere Kunst diese Schönheit entwickelt. So reden wir von natürlicher Schönheit des Geistes sogar, wenn der Geist ohne absichtsvolle Kunst diese Schönheit entfaltet. In eben diesem Sinne spricht man auch folgenden Grundsatz aus: alle Schönheit müsse natürlich sein, oder naturgemäss, d. h. der eigenthümlichen Wesenheit der innern Beschaffenheit des schönen Gegenstandes gemäss. Wenn ich aber hier von natürlicher Schönheit rede, so meine ich die Schönheit der Natur selbst im vorhin angegebenen Sinne. Hier muss nun wiederum eine Erinnerung an die Idee der Natur vorausgehen. Aber da hier die grundwissenschaftliche Darstellung dieser Idee nicht angegeben werden kann, so müssen wir uns dabei blos an das gebildete Bewusstsein halten, worin diese Idee ahnend und glaubend erfasst wird, doch wissenschaftlich entwickelt, im metaphysischen Zusammenhange finden sie diese Idee in den mehrmals erwähnten Vorlesungen über das System der Philosophie. Sehen wir nun auf unser gebildetes Bewusstsein hin und bemerken, was wir in ihm in Ansehung der Natur ahnen und glauben. Wir finden, dass die Natur uns erscheint in Zeit, Raum und Bewegung, in bestimmter Thätigkeit und Kraft, und ob wir gleich in sinnlicher Erfahrung nur ein sehr kleines räumliches und zeitliches Gebiet der Natur erkennen und überschauen, so finden (hegen) wir doch im innersten Geiste die Idee, dass die Natur an sich in Zeit, Raum und Bewegung unendlich sei, und dass sie, nach Innen betrachtet, unbedingt sei; dass sie als ganzes Wesen ihrer Art auch von Gott abhänge, von Gott begründet und bedingt sei, das ahnen und glauben wir ebenfalls; dass sie aber in ihrer eignen Kraft wirke und schaffe und in sofern unbedingt sei in ihrer Art, das ahnen und glauben wir ebenfalls. Alles einzelne Endliche, was wir in der Natur sinnlich wahrnehmen und erkennen, das schreiben wir ihr selbst zu und rechnen ihr selbst es an, indem wir auch, wie gewöhnlich, sagen, die Natur habe diese Erde hervorgebracht und gebildet und Alles, was auf dieser Erde lebt und webt, nach ihrem Gesetze erzeugt; in allen individuellen Thätigkeiten und Kräften und Prozessen erblicken wir die Kraft und die Thätigkeit der Natur selbst, und alle ihre einzelnen

Gebilde betrachten wir als Werke und Gaben der Natur selbst. An Allem, was wir in der Natur finden, bemerken wir Gesetzmässigkeit und behaupten unwillkürlich, dass die Natur nach einem Gesetze Alles, was sie schafft, bilde und bewirke.

Neununddreisigste Vorlesung.

Um die Schönheit der Natur zu erkennen, erinnerten wir uns zuerst der Idee der Natur und blieben zuletzt bei ihrer Gesetzmässigkeit stehen. Wir finden in der Natur allgemeine Gesetzmässigkeit, sowohl in Ansehung ihres Wirkens, der Naturthätigkeiten, als auch an allen ihren Producten oder Gebilden. Zweckmässig und harmonisch bildet und gestaltet die Natur ein jedes ihrer Gebilde nach einem bestimmten ewigen Begriffe; eine wesentliche Idee stellt sie dar im Pflanzenreiche, eine andere im Thierreiche; so die wesentliche Idee eines vollständig harmonischen Naturgebildes in dem menschlichen Leibe. Daher kommt es, dass der Naturforscher es vermag, alle Naturgebilde in ein System zusammenzufassen, welches in seiner Abtheilung in Classen, Gattungen, Arten, Varietäten, gleichsam den ewigen Baum der ewigen Naturideen darstellt, so Linné, Buffon, Oken und Andere. Von der allgemeinen Naturgesetzmässigkeit aber sind alle Menschen überzeugt, wenn sie es auch nicht wissen; jeder erwartet morgen denselben Tageslauf, denselben Kreisgang der Erde um die Sonne, denselben Jahreslauf, und so erwarten wir auch den gesetzmässigen Fortgang des Lebens und der Thätigkeit aller Organe und Systeme unseres Leibes. Wir betrachten also und erkennen an die Natur als ein ganzes Wesen, welches eigenthümliche, organische Einheit hat, also eigenthümlich schön ist, und welches nach der organischen Einheit seines Gesetzes Alles wirkt und gestaltet, und da wir gleichfalls anerkennen, dass die Natur in ihren Gebilden ewige Begriffe darstellt, und zwar sie selbst durch ihre Thätigkeit, so gestehen wir auch der Natur eigenthümliche Freiheit zu, nicht zwar die ideelle Freiheit des Geistes, wohl aber ihre eigenthümliche Freiheit, selbst im Innern Alles gesetzmässig zu schaffen. Daher hören wir auch schon im gewöhnlichen Leben oft folgende Ausdrückungen: die Natur will das, thut dies, beabsichtigt dies, die Natur geht stufenweise zu Werke, wählt überall die einfachsten, kürzesten Mittel und dergleichen, dies oder jenes ist der Absicht der Natur gemäss oder ungemäss. Dies, sagt man gewöhnlich, sind nur poetische Redensarten, die nur ein Gleichniss, ein Gleichsam ausdrücken, als wenn die poetischen Redensarten unwahr sein müssten; die Ansicht vielmehr, dass die Natur auf eigne Weise frei sei, drängt sich schon dem Kinde auf, jeder unbefangene Mensch hat sie, jeder Dichter lebt in dieser

Ueberzeugung, denn er betrachtet die Natur wie eine freie Person, die durch und durch lebendig, durch und durch beseelt ist. Ohne diese Anerkenntniss der Natur von Seiten des Dichters ist tiefsinnige, reine Naturpoesie unmöglich; aber auch der Wissenschaftsforscher, der Metaphysiker, wenn er zur Idee der Natur im Organismus der höchsten Ideen durchdringt, findet dies als ewige Wahrheit. Da ich aber hier die metaphysische Naturphilosophie nicht vortragen kann, so kann ich es nur geschichtlich bekennen und erwähnen, dass ich in metaphysischer Einsicht eben das behaupte, was ich vorhin von der Natur ausgesagt habe, womit ich keine andere Absicht verbinde, als Sie zum tiefern metaphysischen Forschen hierüber aufzumuntern. Der beschriebenen, kindlich poetischen und echtwissenschaftlichen Naturansicht aber steht die nicht ungewöhnliche materialistische, atomistische und sensualistische Ansicht der Natur entgegen, die sich nirgends im Volke, noch ursprünglich bei Dichtern findet, wohl aber in einseitigen philosophischen Systemen, in denen die gewöhnliche mathematische und mechanische Betrachtung überwiegt. Da wird angenommen, aber nicht bewiesen, dass die Natur aus unendlich vielen festen, unänderlichen, todten Körperlein bestehe, Atomen oder Molécules, die da sich blos räumlich und zeitlich bewegen mit zeitlicher Nothwendigkeit und so den nicht unangenehmen Schein der verschiedenen Gebilde erzeugen. Nach dieser Ansicht aber ist die Natur gleichsam ein ewiger Leichnam mit blos heuchlerischem Scheinleben, denn in der Natur giebt es nichts nach dieser Ansicht, als mechanische Bewegung unänderlicher Kleintheilchen oder Atomen. Diese Ansicht also spricht der Natur die innerste und eigentliche Schönheit ab, zugleich mit der durchgängigen freien Lebendigkeit. Sie ist somit der poetischen Naturbetrachtung, dem kindlichen Sinne und dem gebildeten Menschenverstande zuwider. Man beruft sich in dieser Ansicht auf das berühmte Gedicht des Lucretius: de natura rerum, welches gleichwohl doch soviele Schönheit enthalte, obgleich es gänzlich auf die atomistische Ansicht des Epicurus gegründet ist, welchen Lucretius über alle Philosophen zusammengenommen erhebt. Was aber dieses Gedicht Schönes enthält, das enthält es nicht vermöge jener falschen Grundansicht, vielmehr verfällt der Dichter, wo er ihr treu bleibt, gar oft in falsche Erhabenheit und leeres Pathos; ja, wäre er dieser falschen Ansicht überall treu geblieben, so würde sein Gedicht bei weitem weniger einzelne Züge der Schönheit enthalten, als sich gleichwohl darin finden. Soviel, um die Idee der Natur in uns hervorzurufen, und die allgemeine Anerkenntniss der Naturschönheit hervorzubringen. Lassen Sie uns nun aber die Naturschönheit selbst auf dieser Grund-

lage genauer betrachten. Eine doppelte Schönheit kommt der Natur nach der Eigenthümlichkeit ihrer Wesenheit zu: 1) die erhabene, ganze Schönheit ihrer selbst als eines in ihrer Art unendlichen und unbedingten Wesens, wonach sie eine organische Einheit ihrer Art ist, 2) kommt der Natur bestimmte Schönheit zu, sofern sie selbst in ihrem Innern ein organisches Ganzes ist von Thätigkeiten und Producten. Da bemerken wir nun zuvörderst ihre ewige Schönheit, die ihr unabhängig von aller Zeit, zu jeder Zeit gleichmässig zukommt, die ewige Schönheit ihrer Grundeigenschaften, ihrer Gesetze, ihrer Prozesse und aller Ideen oder ewigen Begriffe, sowohl ihres individuellen Wirkens und Waltens, als auch aller ihrer individuellen Gestaltungen nach den verschiedenen Gebieten und Stufen ihrer innern Prozesse. In dieser Hinsicht ist die erste, erhabenste Schönheit des Lebens der Natur die im gesetzlichen Bau der Gestirne, in der geschichtlichen Entfaltung von Sonnensystemen, Sonnen, Erden, Monden, Kometen und in der organischen Einheit des Lebens dieser höchsten Individuen der Natur, dann aber zeigt sich eine Stufenfolge individueller Schönheit in dem Leben der Gestirne nach der Folge der Naturprozesse, zunächst die Schönheit 1) des dynamischen Prozesses, des Zusammenhaltes, der Schwingungen der Töne, des Lichtes, der Wärme, der Schwere, des Magnetismus und der Electricität. Auf diesem Prozesse beruht alle Schönheit der Raumgestalt und alle Schönheit der Welt der Töne. 2) Die Schönheit des chemischen Prozesses, sowohl in den grossen Erscheinungen des chemischen Prozesses im Kreislauf des Wassers auf Erden und der Metamorphosen der Luft, als auch in der Schönheit der Gestalt und anderer Schönheiten und anderer Eigenschaften der chemischen Producte, in Gestaltungen der Flüssigkeit und des Festen, in der erhabenen Gestaltung eines grossen Wasserfalls, sowie in der schönen Gestalt und dem schönen Farbenspiele eines fallenden Wassertropfens und in der Schönheit der Gestaltung der Krystalle im Kleinen und der Schönheit der Gebirge und der Thalbildung im Grossen. 3) Die Schönheit des organischen Prozesses. Zuerst die stille Schönheit der Pflanzen, dann die lebende, bewegte Schönheit der Thiere. Die Naturforschung ist jetzt bereits soweit vorgerückt, dass von der einen Seite das Pflanzenreich als ein organisches Individuum überschaut wird, von der andern Seite auch das Thierreich als gleichsam ein grosses Thier erkannt wird, wo alle einzelne Thierarten erscheinen als einzelne Organe dieses grossen Individuums. Ich erinnere hierbei an die Arbeiten Cuviers, Okens, Carus. Da wird nun die Schönheit der Natur in allen diesen Bildungen recht offenbar, zugleich auch die Freiheit der Natur,

wie sie aus den überhaupt möglichen Fällen der Gestaltung rhythmisch und harmonisch das ganze vielgestaltige Reich der Thiere construirt. Zumeist aber verdient hier betrachtet zu werden die Schönheit des menschlichen Leibes. Die Naturphilosophie beweist, dass der menschliche Leib nach dem Grundgesetz der gleichförmigen, vollständigen, harmonischen Einheit aller Naturkräfte und aller Naturgesetze gebaut ist, und je tiefer die Naturwissenschaft in dieses innerste Heiligthum der Natur eindringt, je mehr rechtfertigt sich die Ahnung der Philosophen und Dichter der Vorzeit und der Mitzeit, wenn sie den menschlichen Leib den Mikrokosmos, die Welt im Kleinen, nannten, ja, wenn sie den menschlichen Leib des Namens eines Tempels der Gottheit würdigten. In den ältesten Religionsbüchern dieser Menschheit, in den Veden und in dem Oupnek'hat, der ein Auszug daraus, wird der menschliche Leib die Stadt Gottes genannt; und dieses Bild ist dort geistreich, tiefsinnig und schön durchgeführt, wie sie dies finden im I. Bande Oupnek'hat, 19. Abtheilung, Seite 79 ff. In den Religionsschriften des Christenthums findet sich ebenfalls dieser Ausdruck, dass der Leib ein Tempel Gottes sei und werden solle. Wisset ihr nicht, wird dort gesagt, dass euer Leib ein Tempel des heiligen Geistes ist? Sulzer in der Theorie der schönen Künste, indem er von der Schönheit handelt, sagt: Der vollkommen schöne, sichtbare Gegenstand ist der Leib. Novalis, übereinstimmig mit den Veden der Inder, thut den Ausspruch: Es giebt nur einen Tempel in der Welt, das ist der menschliche Körper, aber in erweitertem Sinne sagt doch ganz richtig ein indischer Weiser im Oupnek'hat: die ganze Welt ist der Tempel Gottes.

Nachdem wir nun die Schönheit der Natur in ihren verschiedenen Stufen erkannt haben, ist die nächste Aufgabe, den allgemeinen Grundcharakter, die allgemeine Grundform aller Naturschönheit zu erkennen. Es ist dieser allgemeine Grundcharakter aller Naturschönheit dem Grundcharakter der Schönheit überhaupt gemäss; aber der allgemeine Charakter der Natur und aller ihrer Bildung ist folgender: Die Natur ist als ein Ganzes der Grund alles Bestimmten in ihr, so dass alles Bestimmte und Endliche in der Natur in dem einen Ganzen der Natur selbst auf einmal bestimmt ist, dass also alles Bestimmte und Endliche in der Natur zugleich auf einmal gebildet wird in einem Ganzen, dem Raume, der Zeit und der Thätigkeit nach. Alles also, was die Natur in sich bildet, ist unauflöslich im Ganzen abhängig, ist gebildet und wird gehalten zugleich in demselben Ganzen. Auf einmal bildet die Natur so die Sonnen wie die Sonnenstäubchen, Vierzigste Vorlesung.

das Meer und jeden Wassertropfen in der einen und selben schöpferischen Handlung, in demselben einen Acte, aus dem Ganzen als ein ganzes Werk. Daher dann die Natur in jedem Momente der Zeit durch und durch individuell bestimmt ist im unendlichen Raume zugleich, so dass Alles in ihr zugleich ist und sich gestaltet. Es steht also in ihr Alles und Jedes als Ganzes mit allem als Ganzen in einem Ganzen. Darin ist zugleich die Eigenthümlichkeit aller Naturbildung mit gegeben, dass auch jedes endliche Naturgebilde ganz und auf einmal da ist, nach allen Wesenheiten und Eigenschaften durch und durch bestimmt. Denn es ist jeder innere Theil der Natur hierin der ganzen Natur ähnlich. Sowie die eine Natur in jedem, auch in dem jetzigen Momente in allen Himmeln durch und durch nach allen Hinsichten bestimmt ist, so ist es auch jede Pflanze, jedes Thier in jedem Momente. Die letzten und einfachsten Theile jeder Pflanze, jedes Fäselein ist in jedem Momente nach allen Prädicaten bestimmt, und die Bestimmtheit aller Theile eines solchen organischen Ganzen stimmt zusammen in die ganze Bestimmtheit eines jeden dieser Gebilde. Hierin ist gerade die Natur dem bildenden Geiste entgegengesetzt, wie neulich bei der Betrachtung der idealen Freiheit des Geistes geschildert wurde. Dieser Grundcharakter der Natur, der unendlichen Bestimmtheit in dem einen Ganzen, zeigt sich im Himmelbau, worin alle Gestirne unter sich verbunden sind in einem Ganzen des Lebens nach Schwere, Licht, Magnetismus, er zeigt sich auf der Erde, welche sich in einer stetigen Schöpfung auf einmal in unendlicher Bestimmtheit entwickelt, und am lichtvollsten zeigt sich dieser Grundcharakter der schaffenden Natur in ihrem vollendetsten endlichen Gebilde, an unserm Leibe, in welchem alle Theilsysteme, alle Organe in unendlicher Bestimmtheit in, mit und durcheinander im Ganzen des Leibes sind und leben. Einen ganzen Leib kann die Natur wohl bilden als Glied eines ganzen Menschengeschlechtes zu gehöriger Zeit in dem organisch entfalteten Leben eines Himmelskörpers, aber das Menschengeschlecht für sich allein, ohne andere Thiere, oder etwa eine Hand, oder ein Haupt allein, das kann die Natur nicht bilden, ebensowenig vermag sie es, reine, blosse Gestalten als solche darzustellen, etwa an einem Stein eine Menschengestalt; nur als die Gestalt eines lebenden Leibes kann diese in ihrer Schönheit von der Natur hervorgebracht werden. Daher kann die Natur auch kein reines Gemälde als solches bilden, denn, ist auch eine Gestalt, z. B. im Wasser oder in einem Spiegel, abgebildet, so ist doch dabei vorausgesetzt, dass das ganze Wesen da ist, welches sich abspiegelt, und auch diese Spiegelung ist individuell vom ganzen Lichtprozess abhängig. Ebensowenig kann deshalb die Natur bilden irgend ein reines Kunstwerk

als solches; weder eine Maschine, noch ein Haus, weder ein Toninstrument, noch eine Musik, ebensowenig eine Buchstabenschrift, oder eine Tonsprache, denn alle diese Gebilde können nur durch geistige ideelle Freiheit geschaffen werden, welche der Natur nicht zukommt, und eben darin beruht die entgegengesetzte Unerreichbarkeit der Natur und des Geistes in ihren Werken. Aus diesem Grundcharakter alles Naturlebens entspringt ferner für den gewöhnlichen Menschen eine doppelte Täuschung, einmal die gestern schon kritisch beleuchtete Annahme, dass also die Natur gar nicht frei sei, sondern durchaus blind, nothwendig wirke, dann die andere Annahme, dass in der Natur ein todter Stoff da sei, todte Materie, ein caput mortuum gleichsam, welches nur allererst von der Natur dann weiter in Thätigkeit gesetzt werde. Wenn nun aber gleich die Natur nicht auf ideell freie Weise wie der Geist wirkt, so kommt ihr dennoch eigenthümliche Freiheit ebenfalls zu, nur eine andere als die des Geistes, denn die Freiheit des Geistes ist ideal, alles Bestimmte und Einzelne rein nach der ewigen Idee gestaltend in freiem Willen, die Freiheit der Natur dagegen ist real, indem sie sich selbst bestimmt, alles Einzelne in ihr, im Ganzen gehalten, zu bilden auf einmal. Aber sowie der Geist seine Gestaltungen nach Begriffen bildet mit Freiheit nach den Ideen, so bildet die Natur alle ihre Werke auf einmal im Ganzen gemäss den ewigen Begriffen. Hieraus ergiebt sich nun auch der Grundcharakter aller Naturschönheit, denn die Natur ist auch wie der Geist eine organische Einheit ihrer Art, und auch Alles, was sie gestaltet, ist eine endliche bestimmte organische Einheit seiner Art, also ist auch die Natur schön wie der Geist nach ihrem eigenthümlichen Grundcharakter, d. i. alle geistige Schönheit ist idealfrei, alle natürliche Schönheit ist realfrei, und diese reale Freiheit der Naturschönheit, welche die geistige Schönheit nie erreichen kann, besteht in folgenden vier Hauptmomenten; erstlich darin, dass alles Besondere und individuelle Schöne in der Natur in dem einen lebendigen unendlichen Ganzen der Natur steht, mit allen auf einmal in demselben Acte gebildet. Zweitens, dass die Schönheit jedes Naturgebildes, sowie es selbst auf einmal ganz nach allen Theilen und Eigenschaften dieses Wesens entsteht, sich gestaltet und lebt. Drittens, dass jede Naturschönheit eine unendlich bestimmte, individuelle ist, nach allen Theilen und Gliedern und Eigenschaften durchgängig bestimmt, dass also alle Naturschönheit eine unendliche Fülle und Frische der Bestimmtheit hat, welche keine Kunst des Geistes jemals in irgend einer Hinsicht erreichen kann, welches sich unter andern auch darin zeigt, dass die Schönheit der wirklichen Natur in einer schönen Landschaft uns inniger und

reicher anspricht als die Schönheit des schönsten Landschaftgemäldes. Viertens hat jede Naturschönheit folgendes Eigenthümliche: da sie ganz im Ganzen gebildet ist, so ist sie auch dem Ganzen wesentlich ähnlich, deutet also das Ganze auch an, und die ganze Natur ist in jeder Naturschönheit wieder zu erkennen. So deutet besonders des menschlichen Leibes Schönheit als ein vollständiges Symbol auf die Schönheit der ganzen Natur hin, es hat also alle Naturschönheit eine unendliche tiefe Bedeutsamkeit als Symbol, als Emblem, als gleichsam ein Wort, welches an die ganze Wesenheit der Natur erinnert.

Betrachten wir nun noch kurz das Verhältniss der Naturschönheit zum Geiste, sofern der Geist für die Schönheit der Natur empfänglich ist. Der Geist ist aller Ideen mächtig, also kann er auch die Idee der Natur ahnen, wohl auch wissenschaftlich erkennen. Also vermag es der Geist in das Innere der Natur einzudringen, die Natur gleichsam als einen verwandten Geist aufzufassen, hineinzuschauen in das Herz und Gemüth der Natur, daher auch ihr nachzuempfinden und auch ihre Schönheit in sich aufzunehmen. Hieraus entspringen für den schönsinnigen und kunstsinnigen Geist drei wesentliche ästhetische Aufgaben: die erste, die ganze Naturschönheit jeder Art und Stufe in Phantasie getreulich nachzubilden, sie nachzuahmen im inneren Bilde, und dieses innere Bild dann auch wohl der Natur in einem äusseren Bilde als Kunstwerk wiederzugeben. Um dieser Aufgabe zu genügen, kommt es nur auf ganze Treue und Wahrhaftigkeit der Schilderung an, auf Richtigkeit und Tiefe in der Auffassung und auf gleichförmig individuirte Ausbildung. Hieraus entspringen poetische Schilderungen der Natur, wie sie ist, dann Kunstwerke der Malerei, zuvörderst der Landschaftsmalerei, dann der Prospectenmalerei, der dioramatischen, panoramatischen Naturdarstellung und der scenischen Theatermalerei, sofern darin nichts als Naturwahrheit erstrebt wird. So herrscht z. B. in der niederländischen Malerschule das Bestreben nach dieser Naturtreue durchgängig vor, vornehmlich in der Landschaftsmalerei, als auch in der Darstellung der Menschen in ihrer leiblichen Erscheinung, der Thiere, der Pflanzen und der Blumen. So reichhaltig ist die Natur an Schönheit ihrer Bildungen, dass sie eine ganze Stufenfolge von Kunstgattungen begründet, so dass auch ein reichbegabtes Künstlertalent in einem bestimmten, beschränkten Naturgebiete seine Befriedigung finden kann, die Blumenmalerei, die Thiermalerei, vornehmlich der edleren Thiere haben die ausgezeichnetsten Talente sich gewonnen, ja sogar ganz besondere Thiere allein haben Künstler berühmt gemacht in Darstellung von Pferden, Kühen, ja sogar von Hunden und einige auch in Darstellungen

von Katzen, besonders auch Darstellungen von edleren Vögeln, edleren Raubthieren, besonders Löwen, Tigern, Panthern, dann die milde zarte Kunst der Darstellung der blumigen Thiere, der wandelnden Blüthen, der Schmetterlinge, ja sogar Gegenstände, welche des Lebens beraubt sind, sind von grossen Künstlern kunstvoll dargestellt werden in den sogenannten Stillleben, im Quodlibet, worin sich der spielende Geist des Künstlers durch zart bestimmte Klarheit kleinerer lieblicher Naturgegenstände gefällt. Von der einen Seite gehören zu dieser treuen Naturnachbildung auch die Portraits, sofern nämlich der Künstler dabei nur dahin strebt, die Wahrheit der äusseren Erscheinung getreulich wiederzugeben, unveredelt und unvergeistigt, ohne alles Idealisiren. Dies ist die erste Stufe der Aufnahme der Naturschönheit in den Geist.

Die zweite Stufe wird durch die Lösung folgender Aufgabe erstiegen. Die in den Geist treu aufgenommene Naturschönheit soll mit geistiger und idealer Freiheit weiter und höher gebildet werden, dies ist die Forderung der idealisirenden Naturnachahmung, auch der Naturvergeistigung durch die Idee des Künstlers, oder der Spiritualisirung der Natur. Bei der Lösung dieser Aufgabe kommt es auf folgende zwei Hauptpunkte an: was auch der Geist idealisirend hinzuthue zu der treu aufgefassten Naturschönheit, das muss dem Grundcharakter der Natur gemäss sein, übereinstimmig mit ihrem Streben, ihre eigenen Ideen in ihren Gebilden darzuleben und in ihren endlichen Producten auszusprechen. Daher hat der idealisirende Geist des Künstlers, die Naturschönheit selbst mit Freiheit vollzubilden, das vollendend, was die Natur nach ihrer eigenen Idee erstrebt. Die Natur zwar, da sie Alles im Ganzen bildet, und da ein jedes ihrer Gebilde von allen Seiten im Ganzen beschränkt ist, so kann auch an ihren Gebilden durch diese Beschränktheit ihr eigener Gedanke gleichsam unvollendet bleiben, ihre Bildungen können ihr daher zum Theil misslingen. Der Geist aber ergreift frei die Idee jedes Naturgebildes, er erkennt, was die Natur in ihm erstrebt, würdigt, was der bildenden Natur daran gelungen ist, und was daran mangelhaft ist, oder fehlgebildet, und so kommt der idealisirende Geist der nach eigener Vollendung strebenden Natur durch seine ideale Freiheit zu Hilfe. So z. B. der gymnastische Künstler, oder der Tanzkünstler unterstützt durch seine ideellen Uebungen die bildende Natur, dass sie die ganze Schönheit seines Leibes nach ihrem eigenen Gesetze vollenden möge. Ein Aehnliches soll in der schönen Gartenkunst geschehen, und auf gleiche Weise verfährt auch der vergeistigende Portraitmaler. Er strebt nicht lediglich dahin, das Original mit allen seinen Mängeln und Unvollkommenheiten gänzlich treu darzustellen, sondern das individuelle

Ideal fasst er auf, welches die Natur in der darzustellenden Person selbst zu vollenden beabsichtigte. Was nun daran nicht gelungen, oder was fehlgebildet, das bildet er diesem individuellen Ideale gemäss. Von aussen hinzugekommene Unvollkommenheiten, Narben, Flecken, Verstümmlungen nimmt er nicht mit auf, wenn sie nicht anders eine geschichtliche, den Charakter der darzustellenden Person angehende Bestimmtheit ausdrücken. Wenn daher ein so vergeistigtes Portrait mit einem blos naturtreuen verglichen wird, so urtheilt man, dass die ganze Person sei, wie sie leibe und lebe, und doch weit schöner, man urtheilt, sie sei es selbst, wie sie vollendet sein würde in ihrer Gestaltung, wenn überall die Natur das hätte erlangen können, was sie zu gestalten beabsichtigte.

Einundvierzigste Vorlesung.

[Wir fingen zuletzt an, drei wesentliche Aufgaben zu betrachten, die an dem Geiste in Ansehung der Naturschönheit ergehen.]

Die dritte Aufgabe, welche noch zu betrachten übrig ist, ist folgende. Die Naturschönheit ist mit geistiger Schönheit zu vereinigen in eine vereinte harmonische Schönheit, so dass die Naturschönheit in dieser Vereinigung zugleich mit idealer Freiheit gebildet ist. Dies geschieht z. B., wenn die verschiedensten Naturgebilde, übrigens in völlig treuer Darstellung, in die freie Welt der Phantasiedichtung aufgenommen werden, in die Welt des Märchens, oder auch in das schöne Ganze freigedichteter Arabesken, welche alsdann wie eine befreite Natur in Kunstwerken der Malerei und Bildhauerei in die Natur zurückgebildet werden. Ein anderes Gebiet der mit der geistigen Schönheit vereinten Naturschönheit ist die schöne Landschaftsdichtung und die schöne Landschaftsmalerei, sofern die Landschaft mit geistigem Leben verbunden ist; wenn z. B. die Landschaftsgemälde mit historischen Darstellungen staffirt sind, wie z. B. eine schöne ägyptische Landschaft, wo im Vordergrunde die heilige Familie unterwegs ist. Wir haben schon Landschaftsmaler, welche diese bestimmte Gattung der Landschaft der Idee nach rein erkannt haben und in dieser Art Meisterwerke aufstellten, Claude Lorrain in einigen seiner Meisterwerke, Poussin, in neuerer Zeit der Landschaftsmaler Mechau, welcher sich dieser Idee des Landschaftsgemäldes bestimmt bewusst war, wie er es mir selbst entwickelte, und dessen Werke in dieser Hinsicht einzig sind. Dahin gehören auch die idealen Werke der schönen Gartenkunst und der höheren Culturkunst ganzer Länder. Wie wenn eine Gegend im kleineren Maassstabe rein im Geiste der Naturbildung, der Composition, nach welcher die Natur sie geschaffen, nun mit idealler Freiheit weitergebildet wird

und auch geistige Kunstwerke in sich aufnimmt, z. B. das Ideal eines englischen Parkes, oder das davon sehr verschiedene Ideal einer italienischen Villa; der Anblick eines cultivirten Landes von einer grossen Höhe mit seinen Städten, Dörfern, Auen, Gebirgszügen, Flusswindungen ist eine idealreale Schönheit dieser Art, aber von noch höherer Stufe. Diese Vereinbildung der geistigen Schönheit und der Naturschönheit wird um so inniger und um so sinniger, als dabei die tiefe symbolische Bedeutsamkeit der Naturschönheit zugleich in Anspruch genommen wird sowohl in Ansehung des Geistes der Natur in der Composition ihrer Landschaften, als auch die Bedeutsamkeit des Naturlebens nach Tageszeiten und Jahreszeiten. Von dieser zugleich symbolischen Schönheit in der mit dem Geiste vereinten Naturschönheit sind z. B. die tiefsinnigen und tiefempfundenen Landschaften des Malers Friedrich in Dresden, meist nordische öde Gegenden gemäss der tiefen Schwermuth dieses Künstlers, aber immer mit verwandten geistigen Begebenheiten in Verbindung gesetzt, z. B. ein weiter Prospect auf die Ostsee in ödem, trübem Wetter, auf kahlem Strande eine einzige menschliche Figur, weit hinausschauend in die Tiefe der öden Aussicht mit allen Zeichen der innigsten Sehnsucht und Trauer. Oder in einem andern Bilde eine winterliche Ansicht eines weiten Kirchhofes um einen Dom, frischbeschneit, ein Leichenzug wird geführt und ist im Begriff, in das Portal des Doms einzugehen. So der berühmte Kirchhof von Ruysdael mit seinen Leichensteinen und seinem Mondscheinregenbogen. Solche Gemäldedichter zeigen, dass sie die innersten Gedanken und die heiligsten Gefühle der Natur errathen und sie mit den tiefsten Gedanken des Geistes und seinen heiligsten Empfindungen in innigen Einklang zu setzen verstehen. Aber am innigsten bewirkt der menschliche Geist diese Verschmelzung und Vereinbildung natürlicher und geistiger Schönheit an seinem eignen Leibe, an welchem er sein innerstes geistiges Leben zu äusserer ausdrucksvoller Erscheinung bringt.

Bis hierher haben wir nun drei Arten der Schönheit betrachtet, welche aus der Verschiedenheit der Wesen entspringen, woran die Schönheit ist, die göttliche Schönheit, die geistige und die natürliche. Es folgt nun die Betrachtung der menschlichen Schönheit des einzelnen Menschen, der menschlichen Gesellschaften und der ganzen Menschheit.

Betrachten wir zuvörderst diesen Gegenstand im Ganzen und Allgemeinen. Menschliche Schönheit ist Schönheit des Geistes, mit Schönheit des Leibes schön vereint; denn der Mensch, bestehend aus Geist und Leib, ist das Vereinwesen aus Vernunft und Natur und stellt die volle Harmonie der Vernunft und Natur dar. Da wir nun die Schönheit des Gei-

stes und von der andern Seite die Schönheit des Leibes, jede für sich schon betrachtet haben, so ist eben hier nun die aus beiden vereinte Schönheit zu erwägen, und diese ist eine doppelte, 1) die leibliche Schönheit des Menschen im Verein mit der Schönheit seines Geistes, 2) die geistige Schönheit des Menschen im Verein mit seiner leiblichen. Diese beiden Glieder, mit einander verbunden, aber sind eben die volle menschliche Schönheit. Da sich ferner innerhalb der Menschheit der Gegensatz des Geschlechtes zeigt, also die Unterscheidung der männlichen und der weiblichen menschlichen Schönheit, und da ferner auch der Gegensatz der Lebensalter in Ansehung des Menschen und der Menschheit stattfindet, so müssen wir hier auch die menschliche Schönheit nach diesen beiden charakteristischen Unterschieden betrachten.

Zuerst aber ist die ganze Idee der Schönheit des einzelnen Menschen und der Menschheit zu fassen. Die ganze Idee aber der Schönheit des einzelnen Menschen ist folgende: organische Vereinigung der gleichförmig vollendeten leiblichen und geistigen Schönheit, so dass eben, sowohl eine jede von beiden für sich, durch den Verein, als auch die vereinte Schönheit beider vollendet sei. Höher aber ist die Idee der Schönheit einer ganzen Menschheit. Folgendes ist diese erhabene Idee: die Menschheit soll sein eine organische Einheit schöner einzelner Menschen, Familien, Stämme, Völker und Völkervereine, eine organische Einheit, worin die ganze Bestimmung der Menschheit vollständig gleichförmig individuell erreicht sei, eine organische Einheit, worin die männliche Hälfte der Menschheit ebensosehr gleichförmig vollendet sei, wie die weibliche, worin die Menschen aller einzelnen Lebensalter, Kinder, Erwachsene und Greise eigenthümlich schön vollendet seien, eine organische Einheit, welche als ganze Schönheit einer Menschheit nur in ihrem ganzen Leben, in der ganzen Geschichte, in allen ihren Lebensaltern vom ersten Menschen der Erde bis zum letzten vollständig zur Erscheinung gebracht werden kann. Nachdem auf solche Weise die Idee der menschlichen Schönheit ausgesprochen worden ist, betrachten wir die vorhin angedeuteten zwei entgegengesetzten Hauptglieder derselben, und zwar 1) die leibliche Schönheit des Menschen, sofern sie von der geistigen Schönheit durchdrungen und mit ihr vereint ist. Da zeigen sich folgende Hauptmomente der in dieser Vereinigung verklärten leiblichen Schönheit.

Erstens die leibliche Schönheit als solche wird erst durch den erziehenden und bildenden Einfluss des Geistes vollendet. Wir haben schon oben bemerkt, dass die leibliche Schönheit des Menschenleibes bestehe in der Vollständigkeit aller Kräfte und Organe der Natur und in ihrer gleichschwebenden Har-

monie, wonach nichts Einzelnes in diesem Organismus vorwaltet, so dass hauptsächlich weder das Nervensystem über das Muskelsystem überwiegt, noch umgekehrt, so dass kein Sinn als solcher den andern daniederhält, oder über den andern überwiegt. Bei den Thieren hingegen sehen wir, dass ganze Theilsysteme entweder fehlen, oder ungleichförmig gebildet sind, dass z. B. das Knochensystem über alle andern Systeme überwiegt, und dass im Nervensysteme z. B. die Nerven für die Bewegung die Nerven des Hirns und der Sinne überwiegen. Daher besteht die Schönheit des menschlichen Leibes erstwesentlich darin, dass sie nicht vorwaltendes Thierisches in sich aufnimmt, dass nichts an der Gestaltung und Gliederung des Leibes übermässig, oder untermässig ist, daher umgekehrt, wenn an einem menschlichen Leibe irgend ein solches Ueberwiegen Statt hat, die menschliche Bildung sogleich an irgend eine Thiergattung erinnert. Daher z. B. Porta ein Werk bearbeitet hat, worin die menschlichen Bildungen, vorzüglich die Gesichtsbildungen, mit den vollkommensten Thierbildungen verglichen werden, wonach ein Haupt mit dem Adler, ein anderes mit dem Wolf, mit dem Löwen und dem Fuchs und insbesondere mit verschiedenen Arten von Affen Aehnlichkeit zeigen. Auf solche Weise wirkt nun der geistige Einfluss allermeist, dieses thierische Ueberwiegen in der Gestaltung des Leibes zu verhindern, oder zu mildern.

[Es ist zuletzt bemerkt worden, dass die geistige Schönheit des Menschen auch die leibliche Schönheit erhöhe und vollende, besonders auch, dass durch den Einfluss des Geistes alles auf thierische Art fehlerhaft Ueberwiegende in der leiblichen Bildung verhindert, oder gemildert werde.] Zweiundvierzigste Vorlesung.

Hierbei wirkt vorzüglich förderlich die schöne Kunst der Leibesübung, die Gymnastik, und noch mehr die schöne Tanzkunst, am meisten aber die ganze schöne Ausbildung des Geistes in intellectueller, moralischer und religiöser Hinsicht. Sehen wir z. B. die Abbildung eines Neuholländers, so ist nicht zu verkennen, dass in seiner jetzigen Erscheinung dieser Menschenschlag äusserlich dem Urangutang sehr nahe kommt. Die Ueberwiegendheit des Gebisses, die Missgestalt des Unterleibes, der Ausdruck der Leerheit des Kopfes und der Trauer des öden Herzens macht seine Erscheinung unschön und erregt die innigste menschliche Theilnahme. Aber alles dieses wird verschwinden, wenn dies Volk der geistigen Cultur wird gewonnen werden. Neuholländer Kinder, die in den zweckmässigen Unterrichtsanstalten der englischen Colonien gebildet werden, tragen schon diese Missgestaltung so nicht mehr an sich, und sowie solche Kinder bereits in geistiger Hinsicht die Preise

dieser Schulanstalten gewonnen haben, so bildet sich in ihnen auch leibliche eigenthümliche Schönheit aus. Ebenso, wenn Sie z. B. die Abbildung der Osaken gesehen haben, die im vorigen Jahre in Frankreich und England waren, so sehen wir unter der Hülle der noch ungebildeten rohen Gestaltung schon eigenthümlich schöne Ideale der weiblichen und männlichen Bildung daraus hervorkeimen, so dass zu hoffen, wenn diese Stämme der europäischen Cultur werden fähig gemacht sein, auch eigenthümliche leibliche Schönheit in ihnen sich ausbilden werde.

Sowie nun aber die leibliche Schönheit selbst durch die Schönheit des Geistes gehoben und vollendet wird, so wird sie zugleich zweitens ein schönes, ausdrucksvolles, tiefbedeutendes Abbild der geistigen Schönheit, der Schönheit des Gedankens, der Empfindung, des Wollens und des ganzen geistigen Lebens. In den bleibenden Zügen des Gesichts, in Stellung, Gang, Geberdung erscheint im ähnlichen Bilde die bleibende und lebende Schönheit des Geistes, und so gewinnt der an sich schöne Leib zugleich auch ausdrucksame Schönheit, er wird das Grundgebiet des ausdrucksvollen Schönen für den Geist. Zumeist aber offenbart sich leiblich die geistige Schönheit durch die Sprache; einmal durch das Musikalische der Tonsprache, wodurch die Sprache der innigbewegte Ausdruck des schönen Gemüthslebens wird, dann durch die Sprache, sofern sie Gedanken und durch Gedanken auch Gefühle schildert, und im höchsten Grade, durch das Bedeutsame der Sprache, vereint mit dem Musikalischen, durch den schönen Gesang. Denn sowie der menschliche Leib überhaupt das panorganische, panharmonische Gebilde der Natur ist, so ist er auch das vollständige Stimmorgan in der Natur, das vollkommenste Toninstrument. Daher auch die Vocalmusik über jede andere anderartige Musik erhaben ist. Wenn wir daher im Gegentheil einen menschlichen Leib wahrnehmen, dessen ruhende Gestalten sehr schön sind, dem vollendete plastische Schönheit zukommt, so nennen wir diese Schönheit doch eine kalte, ausdruckslose Schönheit, wenn nicht der lebende Hauch des Geistes sie belebt, wenn sie nichts vom Geiste aussagt. Denn dann ist diese an sich würdevolle, plastische Schönheit doch keine vollendet menschliche Schönheit, denn die vollendet menschlich leibliche Schönheit muss zugleich ein vollständiges Gemälde der Schönheit des menschlichen Geistes sein. Dies sind die Bestimmungen, welche die leibliche Schönheit des Menschen in ihrer Vereinigung mit der geistigen Schönheit an sich nimmt.

Betrachten wir aber ebenso von der andern Seite die Bestimmtheiten der geistigen Schönheit des Menschen, welche der Mensch als Geist dadurch empfängt, dass er mit dem

Leibe innig verbunden ist, und dass die Schönheit seines Geistes mit der Schönheit seines Leibes vermählt wird.

a) Die Schönheit des menschlichen Geistes als solche wird durch die Vereinigung mit der leiblichen Schönheit erhöht und vollendet, weil sie auch die organische Einheit des Naturlebens in sich aufnimmt und die Harmonie sowie den Rhythmus des leiblichen Lebens in der Harmonie und dem Rhythmus des geistigen Lebens nachahmt, sowie denn überhaupt jede Schönheit durch Verbindung mit jeder Schönheit gewinnen muss. Aber die Schönheit des Geistes wird besonders dadurch mittelst des Leibes bereichert und weiter ausgebildet, dass mittelst des Leibes die leibliche Schönheit und die ganze Naturschönheit in den Geist hereinleuchtet und vom Geiste aufgenommen wird nach den drei Stufen, die neulich geschildert worden. Aber nicht nur die ganze in den Sinnen des Leibes abgespiegelte Naturschönheit wird dem Geiste durch den Leib zu Theil, sondern auch die innere geistige Schönheit anderer menschlicher Geister mittelst des schönen Kunstwerks der Sprache und der ganzen schönen und bedeutsamen Erscheinung anderer Geister in ihren Leibern und in ihrer Wirksamkeit in der gemeinsamen Natur. Dadurch nimmt der eine Geist die Schönheit vieler anderer Geister in sich auf, dadurch ist überhaupt gesellschaftliche Mittheilung auch der geistigen Schönheit möglich, mittelst der Poesie und der Schönheit aller darstellenden Künste.

b) Die Schönheit des Geistes wird auch vereingebildet mit der Schönheit des Leibes, indem beide in ihrem Vereinleben sich wechselbestimmen, sich wechselseits finden, und zugleich auch die Schönheit des Geistes ein treues Gegenbild der Schönheit des Leibes in sich wird. Wenn nun in einem Menschen die leibliche Schönheit für sich durch den Einfluss der geistigen Schönheit höher gebildet und vollendet wird, und wenn von der andern Seite auch die geistige Schönheit dieses Menschen im Verein mit der leiblichen Schönheit ihre harmonische Vollendung gewinnt, und wenn diese beiderseitige Schönheit im steten Vereinleben sich wechselbestimmt und weiter gestaltet, dann kann gesagt werden, dass dieses Menschen Schönheit vollständig eine wahrhaft menschliche Schönheit ist.

Nachdem wir nun die leibliche und die geistige Schönheit des Menschen im Allgemeinen bestimmt haben, ist nun noch zu betrachten die Verschiedenheit der menschlichen Schönheit nach dem Geschlechte und nach den Lebensaltern.

Zuvörderst also die Verschiedenheit menschlicher Schönheit in Ansehung des Gegensatzes des Geschlechtes. In dieser Hinsicht ist die menschliche Schönheit vierfach: 1) die geschlechtslose Schönheit; 2) und 3) die menschliche Schönheit

innerhalb des Geschlechtes, die männliche und weibliche Schönheit, 4) die aus der männlichen und weiblichen Schönheit vereinte Schönheit.

Lassen Sie uns diese vierfache Schönheit im Besonderen betrachten.

1) Die ungeschlechtliche oder geschlechtslose Schönheit, die anaphroditische Schönheit, die Schönheit eines Menschen, dessen Leben des Leibes vor und ohne Gegensatz des Geschlechtes gedacht wird. Dies würde die rein allgemein menschliche Schönheit sein, an welcher also auch leiblich alle Gegensätze des Wuchses aller Glieder sich gar nicht vorfänden, deshalb ist dieses Ideal nicht ein unbestimmtes, nicht ein vager Gedanke einer Schönheit, die der Individualität ermangelte. Ob es an sich in der Natur anaphroditische Menschen geben könne, ob insbesondere geschlechtslose Menschen auf dieser Erde gelebt haben, oder leben werden, das können wir hier gar nicht untersuchen. Es ist aber auch gar nicht nöthig, diese Frage historisch zu beantworten, denn für die Zwecke und Gebilde der Kunst ist dieser geschichtliche Umstand gar nicht entscheidend. Genug, dass wir die Realität dieser Idee im Geiste finden, und dass schöne Künstler diese Idee zu Idealen ausgestaltet haben, um ihr inneres Ideal in schönen Kunstwerken auszusprechen. Diese geschichtliche Gestaltung ist in den Idealen der Engel und Genien der modernen Zeit zu finden, welche Wesen man sich als über den Geschlechtsgegensatz erhaben denkt. In unserer Erfahrung kommt dies Ideal blos annäherungsweise vor in der ihm ähnlichen Schönheit der Kinder, in welcher die Keime des Geschlechtsunterschiedes noch unentwickelt liegen. Daher jede Darstellung schöner Kindlichkeit diesem Ideale der geschlechtslosen Schönheit gemäss sein muss. Auch wiederum die Greise, männliche und weibliche, zurückgekehrt in den Zustand des kindlichen Lebens und aus dem Geschlechtsgegensatze hervorgezogen, den sie überleben, stellen Züge des geschlechtslosen Ideals der Schönheit dar.

2) und 3) Die menschliche Schönheit innerhalb des getheilten Geschlechtes, der männlichen und der weiblichen Schönheit. Dieser Gegensatz des Geschlechtes, der Männlichkeit und der Weiblichkeit, betrifft nicht nur oder vorzüglich den Leib, sondern ebenso den Geist und das Gemüth. Ferner, auch leiblich betrachtet, umfasst diese Entgegensetzung nicht blos die Functionen der Geschlechtsvereinigung zur Zeugung und zur Bildung der Familie, sondern das ganze leibliche Leben, so wie der ganze Gliederbau des Leibes ist nach dem Grundcharakter dieses Gegensatzes von Mann und Weib durchgängig verschieden, eigenthümlich gebildet. Ferner dieser Gegensatz ist eine Unterscheidung der Nebenordnung,

der Coordination, nicht eine Entgegensetzung der Unterordnung, der Subordination. Mann und Weib sind nach ihrer ganzen entgegengesetzten Eigenthümlichkeit gleichwürdige Menschen, auf gleicher Stufe der Vollkommenheit stehend an Geist und an Leib, gleichzeitig auch in allen Theilen der menschlichen Bestimmung, eigenthümlich Gutes und Schönes nach dem Charakter der Männlichkeit und Weiblichkeit zu leisten, auch in Wissenschaft und Kunst, und ganz besonders auch in der schönen Kunst. Ja selbst im geschlechtlichen Verhältnisse der Zeugung und des Familienlebens, auch in Ansehung der Bildung und Erziehung der Kinder ist der Beruf und Antheil des Mannes und des Weibes gleich wesentlich, gleich würdig, gleich schön, durchaus in gleicher Stufe. Es ist daher ein irriges Vorurtheil, wenn einige die männliche Schönheit über die weibliche erheben, wie z. B. der grosse Kenner der antiken Kunst, Winkelmann, behauptet, aber auch ebenso einseitig und irrig ist es, die weibliche Schönheit höher zu stellen als die männliche. Dass wir das weibliche Geschlecht das schöne nennen, ist richtig; dass es uns aber als das schönere erscheint, dies kommt von unserm Standorte der Männlichkeit, nicht etwa deshalb, weil wir uns zum andern Geschlechte hinneigen in sinnlicher Hinsicht, sondern deshalb, weil dem Manne und der männlichen Schönheit das Weib und die weibliche Schönheit zur Ergänzung in die harmonisch vollendete Schönheit des Menschen fehlt. Daher von der andern Seite den Frauen das männliche Geschlecht das schönere scheint. Aber ein Ueberbleibsel der Rohheit verflossener Zeit ist es, wenn wir das weibliche Geschlecht das schwache und untergeordnete nennen (sexus sequior). Je weiter die Geistwissenschaft und die organische Physik vorgerückt ist, je gründlicher und tiefer hat man einsehen gelernt, dass Mann und Weib, dass männliche und weibliche Schönheit von gleicher Stufe und Würde sind.

[Wir blieben zuletzt stehen bei der Betrachtung der sich entgegengesetzten männlichen und weiblichen Schönheit, ich zeigte, dass der Gegensatz der Männlichkeit und Weiblichkeit ein durchgängiger sei an Geist und an Leib, dass ferner dieser Gegensatz ein Gegensatz der Coordination sei, oder der Nebenordnung, und dass daher die männliche Schönheit mit der weiblichen von gleicher Stufe und Würde sei.] Dreiundvierzigste Vorlesung.

Fragen wir nun näher, worin eigentlich dieser Gegensatz der Männlichkeit und Weiblichkeit überhaupt und in Ansehung der Schönheit bestehe, so finden wir, dass dieser Gegensatz dem von Vernunft und Natur durchaus ähnlich ist. Denn sowie die Vernunft oder der Geist durchaus mit idealer

Freiheit, mit vorwaltender Selbstheit oder Selbständigkeit lebt und bildet, so waltet in dem Leben und Streben des Mannes leiblich und geistig eben diese ideale Freiheit vor, dies Streben selbständig zu sein, überall selbständig zu bilden und zu vollenden, auch selbständig und frei nach Aussen zu streben, und alles Aeussere in sich aufzunehmen, in Vereinigung mit der eignen Selbständigkeit. Die Natur dagegen bildet Alles in sich als in dem einen Ganzen, sie strebt, in Allem ein harmonisches Ganzes zu sein, und Alles in sich als ein Ganzes zu vollenden. Ebenso finden wir in dem Leben und Streben des Weibes vorwalten das Bestreben, in sich ein vollendetes geschlossenes Ganzes zu sein, und alles Besondere und Einzelne harmonisch in dem Ganzen des eignen Lebens auszubilden. Daher auch das Weib bestrebt ist, alles Aeussere nur unter der Bedingung in sich aufzunehmen, dass dadurch die Harmonie seines ganzen Lebens nicht gestört werde. Es kann also gesagt werden: wie sich verhält Vernunft zur Natur, so verhält sich die männliche Menschheit zur weiblichen Menschheit. Und da ferner im Menschen selbst Geist und Gemüth auf ähnliche Weise sich entgegenstehen, da der Mensch, sofern er erkennt, selbständig das Erkannte mit sich vereint, und sofern der Mensch empfindet, das Empfundene in sich als ganzes Wesen aufnimmt, so ergiebt sich hieraus ein wesentliches Grundverhältniss der Eigenthümlichkeit des männlichen und weiblichen Charakters, dass nämlich im Manne der Geist oder das Intellectuelle überwiegt, im Weibe aber das Gemüth oder die Empfindung. Und da ferner auch die Wissenschaft und die Kunst auf ähnliche Weise sich entgegenstehen wie Vernunft und Natur, so ist in dem Leben und Streben des Mannes die Wissenschaft das vorwaltende Ziel, das Weib aber ist, entgegengesetzt, überwiegend für die schöne Kunst bestimmt, und für die Kunst überhaupt. Wenn hier vom Ueberwiegen die Rede ist, so ist dadurch kein Ausschliessen gemeint, denn beide, Mann und Weib, haben den Vernunftcharakter an sich und den Naturcharakter, beide sollen Geist und Gemüth ausbilden, beide sind für Wissenschaft und Kunst bestimmt. Nur aber wird behauptet, dass ein Vorwalten in diesem gemeinsamen Berufe auf entgegengesetzte Weise in ihnen stattfinde. Diese Idee der Entgegensetzung der beiden Geschlechter habe ich in der Schrift: Urbild der Menschheit, die 1811 erschienen ist, ausführlicher entwickelt, als es hier geschehen konnte.

4) Wir haben nun noch das letzte Glied dieser Eintheilung der menschlichen Schönheit zu betrachten: die aus der männlichen und weiblichen vereinte Schönheit, oder die vereinte geschlechtliche Schönheit. Denn, sowie die vereinte

Schönheit der Vernunft und der Natur erst die vollendet harmonische Schönheit der Welt ausmacht, so ist auch die vereinte Schönheit beider Geschlechter erst die ganze harmonische Schönheit sowohl des einzelnen Menschen, als der ganzen Menschheit. Die geschlechtlich entgegengesetzte Schönheit des Menschen nun findet sich auf zweierlei Weise harmonisch verbunden: 1) in demselben Menschen, in derselben Person, als hermaphroditische Schönheit, welche die des Hermes mit der Schönheit der Aphrodite vereint. Diese Vereinigung geschieht nach drei unterschiedenen Idealen, welche sich dann ferner als drei unterschiedene Kunstideale bewähren: a) die Vereinigung der männlichen und weiblichen Schönheit des Geistes und des Leibes, worin die männliche Schönheit über die weibliche überwiegt. Dieses Kunstideal ist von den griechischen Künstlern in hoher Vollendung in mehreren Hermaphroditen dargestellt; b) die Vereinigung der geschlechtlichen Schönheit, worin die weibliche über die männliche überwiegt. c) Wenn die männliche und weibliche Schönheit in gleichschwebender Harmonie vereint sind, so dass das Geschlecht an dem Kunstwerke nicht ausgetilgt ist, wohl aber in der Vereinigung harmonisch gemässigt wird. Weiter unten in der Theorie der plastischen Kunst wird noch das Nähere über die hermaphroditische Schönheit bemerkt werden. 2) aber wird die Schönheit der entgegengesetzten Geschlechter auch in mehreren Menschen vereint, in bestimmten gesellschaftlichen Verhältnissen, und zwar auf der ersten Stufe der Vereinigung im schönen freigeselligen Umgange der männlichen und der weiblichen Menschheit unter sich, im gesitteten freien Umgange beider Geschlechter, wo in dem gesellschaftlichen Vereine die beiderseitige Schönheit offenbar wird und in einer höhern Harmonie verbunden ist; zweitens, im freien sittlichen Vereine zur Darstellung der Kunstschönheit, wie z B. im Tanze, im Ge sange, zumal im zweistimmigen und vierstimmigen Gesange, und dann im dramatischen Kunstwerke. Aber die dritte und innerste Stufe des geschlechtlichen Vereinlebens ist die der geschlechtlichen Liebe nach allen ihren der Menschheit würdigen Gestaltungen. Aber dieser Verein der Geschlechter ist am vollkommensten, der Menschheit vollständig würdig und vollwesentlich nur dann, wenn Mann und Weib in einem höhern gesellschaftlichen Menschen in Ansehung ihres ganzen leiblichen und geistigen Lebens bleibend zur Erreichung der ganzen menschlichen Bestimmung vereint sind. Diese vollwesentliche Idee des Vereinlebens beider Geschlechter ist die ideale Form der eingemahligen Ehe, der Monogamie, und dass sie auch die vollwesentliche schöne Gestalt der menschlichen geschlechtlichen Liebe ist, das zeigt schon ihre Einheit an, wonach ein ganzer Mensch mit einem ganzen Menschen,

also eine ursprünglich vollständige Zweiheit, in eine höhere Einheit verbunden ist als wahrhaft eine Person, ein Mensch. Denn Einheit und Einheit der Harmonie des verbundenen Entgegengesetzten haben wir ja als das Erforderniss aller Schönheit erkannt. Die eigentliche Geschlechtsvereinigung aber hat grundwesentliche und heilige Beziehungen und Verhältnisse zur Zeugung, zu dem Gebären und Erziehen der Kinder dadurch, dass sie die Grundlage der höheren Schönheit fähigen Gesellschaft der Familie ist. Durch die Ehe vereinigt sich die Menschheit, und das innige Verhältniss des Geschlechtes vereint die Urgeister aus verschiedenen Gesellschaften des Geisterreichs, dass sie zu dieser Erde herniederkommen und sich, nicht ohne Gottes Vorsehung, zu dem grossen, erhabenen, schönen Bau dieses Menschheitlebens vereinen. Aber so grundwesentlich und heilig dies Verhältniss der Erzeugung in Liebe ist, so ist es doch keineswegs der ganze Inhalt oder der höchste Zweck der Vermählung der Liebenden. Denn die Ehe umfasst die ganze Vereinigung des ganzen Lebens zu dem einen Guten und Schönen. Dass aber das Verhältniss der Geschlechtsverschiedenheit und der Geschlechtsvermählung rein und ganz nach seiner Grundwesenheit erkannt werde, das ist auch Bedingung davon, dass dessen ganze Schönheit einleuchtet, und ist selbst zugleich Grundbedingung, die Werke der Kunst, besonders aber der Poesie und der Plastik und der Malerei richtig aufzunehmen und zu würdigen, insofern die Kunst Verhältnisse der menschlichen Liebe darstellt und der Vereinigung des geschlechtlich entgegengesetzten Lebens.

Nun ist noch eine Verschiedenheit der menschlichen Schönheit kurz zu betrachten, die nach den Lebensaltern des Einzelnen. Auch in dieser Hinsicht ist die menschliche Schönheit vierfach. 1) Die Schönheit des Kindes. Es ist gleichsam die Schönheit des Keimens und des Sprossens, die Schönheit des anbrechenden Morgens, oder des ersten Lenzes, wo das sich bildende Kind unbefangen, unschuldig, fröhlich sich in sich selbst entfaltet an Leib und Geist. 2) Die Schönheit des Jünglings und der Jungfrau, dies ist die Schönheit des Erschliessens der Blüthe, zu gleicher Zeit der schönen Entfaltung des Geschlechtsgegensatzes in leiblicher und geistiger Hinsicht, zugleich also auch die Zeit der keimenden Liebe, das ist des Strebens, mit allem Guten und Schönen vereint zu leben. 3) Die Schönheit des reifen Menschenalters des Mannes und des Weibes. Diese Schönheit ist der Mittagszeit zu vergleichen, oder dem Sommer des Lebens, in sie fällt gleichsam der Blüthenstand und die Befruchtung des menschlichen Lebens, zugleich also auch die Vereinigung des Geschlechtslebens. Diese Schönheit ist die

vollwesentlich gleichförmig durchgebildete Schönheit des Menschen, zugleich mit voller Kraft. 4) Die Schönheit des greisenden Alters oder des Menschen, nachdem der Geschlechtgegensatz durchlebt ist, und der dann wiederum in einen der Kindheit ähnlichen Zustand zurückkehrt. Diese Schönheit ist der abendlichen Schönheit zu vergleichen, oder der herbstlichen, dem Stande der nachreifenden Frucht, der überreifen und abfallenden Frucht. In der Abhandlung der einzelnen Künste wird zu näherer Bestimmung dieser vierfachen Idee noch Weiteres beigefügt werden, besonders auch in der Theorie der plastischen Kunst.

Da wir nun die Wissenschaft von der Schönheit und vom Schönen gleichförmig durchgebildet haben, so wenden wir uns nun zu dem zweiten Hauptheile, zu der Wissenschaft von der schönen Kunst, d. i. von der Kunst, das Schöne zu bilden, zu der Schönkunstlehre.

Zweiter Haupttheil.

Die Wissenschaft von der schönen Kunst, oder die Schönkunstlehre, oder die Kunstlehre, vorzugsweise so genannt.

Erste Abtheilung.

Die Idee der Schönkunst, des Kunstwerkes und des Künstlers im Allgemeinen nach ihrer Einheit.

Schon in der allgemeinen Einleitung wurde bemerkt, dass die schöne Kunst nur ein Theil ist der allgemeinen, ganzen Kunst, also auch die Schönkunstlehre nur ein Theil der einen gesammten Kunstlehre. Denn Kunst überhaupt ist das Vermögen und die Thätigkeit, irgend etwas Wesentliches in der Zeit wirklich zu machen, d. i. das eine Gute zu verwirklichen. Da nun die schöne Kunst nicht auf das eine, ganze Gute gerichtet ist, sondern nur auf das Gute, sofern es schön ist, so ist mithin die Schönkunst nur ein grundwesentlicher Theil der einen ganzen Lebenskunst. Insonderheit wurde in der allgemeinen Einleitung auch der Unterschied der schönen und der nützlichen Kunst erörtert, und es wurde bestimmt, dass hier nur die schöne Kunst betrachtet werden solle, sowohl die reine Schönkunst für sich, als auch diejenige schöne Kunst, die zugleich eine nützliche Kunst ist, d. i. die schönnützliche Kunst, als da ist die Baukunst, die Gartenkunst, die Redekunst. Ob wir nun hier gleich blos von der schönen Kunst handeln, so wird doch der Kürze wegen oft blos Kunst ohne Beisatz gesagt werden, statt schöne Kunst; ebenso wird hier oft unter dem Künstler blos der Schönkünstler verstanden werden, und unter dem Kunstwerke vorzugsweise das schöne Kunstwerk.

Zuerst lassen Sie uns nun den Plan dieser Wissenschaft entwerfen, damit während des Vortrages die Beziehungen aller Theile zum Ganzen immer gegenwärtig sein mögen.

Die Kunstlehre besteht, wie jede Wissenschaft, aus einem allgemeinen und aus einem besondern Theile, aus der allgemeinen und der besondern Kunstlehre. Im allgemeinen Theile wird die Idee der schönen Kunst entwickelt werden nebst allen denjenigen Ideen, die sich an der Idee der schönen Kunst als Theilideen finden, als da ist die Idee des Künstlers, des Kunstwerkes und des Kunstpublikums. Im besondern Theile der Kunstlehre aber folgt dann die Theorie der besonderen schönen Künste in ideegemässer Ordnung, so dass die höchsten und umfassendsten Künste den untergeordneten Künsten von beschränkterem Gebiete vorangehen. Zuerst also soll die Theorie der Poesie entfaltet werden, dann die Theorie der untergeordneten einzelnen Künste. Was nun den weiteren Ausbau des allgemeinen Theiles der Kunstlehre betrifft, so besteht diese aus zwei Abtheilungen. In der ersten Abtheilung wird die ganze Idee der Kunst nebst den in ihr enthaltenen Theilideen des Künstlers, des Kunstwerkes und des Kunstpublikums entwickelt, so dass diese Ideen in ihrer Einheit erkannt werden. In der zweiten Abtheilung der allgemeinen Kunstlehre hingegen wird die Idee der Kunst in ihrer ursprünglichen Mannigfalt im Allgemeinen betrachtet werden. In dem ersten Abschnitte dieser zweiten Abtheilung werden wir die eine Idee der Kunst in den Organismus der in ihr enthaltenen besonderen Künste entfalten, also die Eintheilung und den Gliedbau der einzelnen Künste entwerfen. In dem zweiten Abschnitt aber der zweiten Abtheilung des allgemeinen Theiles der Kunstlehre wird die Verschiedenheit der Kunst nach dem Gebiete, nach der Stufe, und dann nach den verschiedenen Lebensaltern der Menschheit im Allgemeinen betrachtet. Der allgemeine Theil überhaupt wird hier sehr kurz gefasst werden, um etwas ausführlicher den besondern Theil der Kunstlehre darstellen zu können, wo das im Allgemeinen Erkannte und Betrachtete durch die besondere Kunst anschaulich gemacht wird.

Fassen wir also zuerst die allgemeine Aufgabe des allgemeinen Theiles der Kunstlehre in's Auge und entfalten die Idee der Schönkunst und die an dieser Idee sich findenden Theilideen. Zuerst also

die Idee der Schönkunst.

Die schöne Kunst ist Bildung oder Verwirklichung des Schönen. Also ist die schöne Kunst die ganze Ursachlichkeit oder Causalität, das Schöne in der Zeit wirklich zu machen. Daraus folgt, dass die schöne Kunst nur auf einen Theil des Schönen gerichtet ist, auf das zeitliche, individuelle, werdende, lebendige Schöne. Denn die unbedingte und die ewige Schönheit der Wesen, welche wir im ersten Haupttheile erkannt haben, besteht ewig, unänderlich; es ist nicht ein Werk

der Kunst, sondern eine ewige Wesenheit der Dinge. Daher kann auch gesagt werden, die ganze Lebensthätigkeit ist die Kunst, wodurch ein lebendes Wesen das lebendige, individuelle Schöne in der Zeit wirklich macht, es als wirklich gegenwärtig ins Leben setzt, — darlebt. Hierauf deutet auch schon die deutsche Benennung: Kunst hin, indem darunter jedes Können verstanden wird, d. i. jedes lebendige Vermögen, etwas Wesentliches zu bewirken, d. i., wirklich zu machen. Es spielt aber dieses Wort auch zugleich an auf Wissen, indem in der altdeutschen Sprache kennen und können in einem Worte Beides heisst: wissen und Kraft haben.

Sehen wir nun zunächst genauer darauf hin, was die ganze Ursachlichkeit oder Causalität, das Schöne zu verwirklichen, in sich enthält, so finden wir folgende Momente.

1) Das Vermögen, d. h. der Grund der Möglichkeit der Verwirklichung des Schönen zu sein; und so schreiben wir dem Menschen zuerst Kunstvermögen zu.

2) Dann den Trieb, d. h. die Richtung der Thätigkeit des kunstvermögenden Wesens auf ihren Gegenstand, dass das Schöne wirklich werde; daher wir in uns unwillkürlich den Kunsttrieb finden, oder uns getrieben finden, unser Vermögen, das Schöne herzustellen, in Wirksamkeit zu setzen.

3) Finden wir in der Ursachlichkeit die Kraft, d. i. die zeitliche Möglichkeit, zur Herstellung des Schönen wirksam zu sein.

4) Endlich die Wirksamkeit, die zeitliche Thätigkeit selbst, d. i. die schaffende Thätigkeit und die zeitliche Arbeit dieser Schöpfung des Schönen selbst, oder die Werkthätigkeit.

Hieraus bestimmt sich nun näher die Idee der menschlichen schönen Kunst. Der Mensch bildet das Schöne als Geist und als Leib. Als Geist wirkt er, wie neulich gezeigt, mit idealer Freiheit wollend, seine Thätigkeit bestimmend nach ewigen Zweckbegriffen. Als Leib aber wirkt der Mensch nach Naturgesetzen mit realer Freiheit, wie neulich gefunden wurde, auch nach Ideen. Die menschliche schöne Kuust ist also das Vermögen und die Wirksamkeit, mit idealer und mit realer Freiheit das Schöne in der Zeit wirklich zu machen.

Erinnern wir uns zunächst an die Idee der Schönheit, um die Idee der Kunst noch bestimmter auszudrücken. Schönheit, so fanden wir, ist organische Einheit, mithin ist schöne Kunst: Bildung der organischen Einheit, Verwirklichung der organischen Einheit in der Zeit. Dabei muss ich aber voraussetzen, dass die Benennung: organische Einheit ganz und nach ihrem ganzen Inhalte so verstanden werde, wie sie oben ausführlich bestimmt worden ist.

Hieraus ergiebt sich zunächst die Bestimmung des Ob-

jectes der schönen Kunst. Der einzige Gegenstand, der einzige Zweck der schönen Kunst ist also das lebendige Schöne, das Schöne, sofern es in der Zeit wird. Nun ist aber, wie oben gefunden wurde, die Grundlage alles zeitlichen Schönen das unbedingte und ewige Schöne, welches eben im zeitlichen Schönen verwirklicht erscheint. Daher richtet sich die schöne Kunst mittelbar, aber erstwesentlich auf das unbedingte und ewige Schöne, als auf das in individuellen ähnlichen Gegenbildern in der Zeit Darzustellende. Da nun ferner das Leben selbst eins ist, also auch die organische Einheit oder Schönheit des Lebens nur eine, so ist auch die schöne Kunst in Ansehung ihres Gegenstandes nur eine, d. i. die eine Schönheit des einen Lebens. Aber das Leben und seine Schönheit ist ein organisches Ganzes, mithin enthält auch die schöne Kunst, als die Bildung der Schönheit des ganzen Lebens, in sich einen Organismus besonderer schöner Künste, welche entsprechen den besonderen Theilen der ganzen Aufgabe des einen in Schönheit herzustellenden Lebens; ja, es ist selbst eine Wesenheit der Schönheit des Lebens, dass das Schöne auch mit Freiheit durch Kunst hergestellt wird; mit andern Worten: die schöne Kunst selbst, als solche, ist schön, sie ist gleichsam ein Grundton in der einen schönen Harmonie des einen Lebens. Ferner fanden wir in der Betrachtung der Schönheit, dass alle Schönheit des Lebens ein innerer Theil ist der Schönheit Gottes, weil alles endliche Schöne, weil alle Schönheit der Welt die göttlichen Wesenheiten im Endlichen abbildet, also der unbedingten und ewigen Schönheit Gottes ähnlich ist. Und so leuchtet dem, der dies einsieht, einfach und klar ein, dass die Schönkunst in Ansehung ihres Gegenstandes und Zweckes göttlich ist, also der Beruf des Schönkünstlers ein göttlicher Beruf. Weiter fanden wir in der Theorie der Schönheit, dass das Schöne unbedingte Würde hat, dass es von einem unendlichen Selbstwerth ist; daraus folgt, dass auch die der Schönheit gewidmete Kunst unbedingt würdig ist, dass auch sie keinen äussern Zweck hat, so wenig als das Schöne, sondern nur dem innern Zwecke sich weiht, das individuell Schöne wirklich zu machen. Das Schöne soll unbedingt sein, daher die gleichfalls unbedingt verpflichtende Forderung, dass vernünftige Wesen das Schöne bilden. Mithin ist der Zweck der Kunst durchaus ein unbedingter, über welchen hinaus ein höherer Zweck ungedenklich ist; denn Schönheit der endlichen lebenden Dinge ist Gottähnlichkeit, über welche nichts Höheres ist. Damit wird aber nicht behauptet, dass der Zweck der schönen Kunst der einzige, die ganze Bestimmung des Menschen erschöpfende unbedingte Zweck sei, über den kein höherer; denn der eine ganze Zweck alles Lebens ist nicht nur die Schönheit, sondern,

wie oben gezeigt worden, das Gute, d. i. das Wesentliche des Lebens. Daher die ganze Bestimmung der einen ganzen Kunst, nicht blos der Schönkunst, vielmehr das eine, ganze Gute ist nach allen seinen Theilwesenheiten und Eigenschaften. Da aber oben gezeigt worden ist, dass das Gute wesentlich schön ist, weil Schönheit organische Einheit ist, und dass umgekehrt nichts schön sei, es sei denn gut, so folgt, dass der eine ganze Lebenszweck wesentlich an sich hat auch den Theilzweck, dass das Gute auch schön sei, dass also der Zweck der Schönkunst ein in dem ganzen Lebenszwecke enthaltener grundwesentlicher Theilzweck sei. Das eine, selbe und ganze Gute aber ist nicht eigentlich ein Höheres, als das Schöne; denn alles Gute selbst ist ja schön; wohl aber ist es ein Umfassenderes, weil Schönheit eine Grundwesenheit an allem Guten ist. Indem wir also den Zweck der schönen Kunst aufs Höchste (Unbedingte) ehren und ihm unbedingte Würde zugestehen, erkennen wir doch auch das wahre Verhältniss der Schönkunst zu der ganzen Lebenskunst, wovon sie nur ein Theil ist, und verkennen es auch nicht, dass Schönheit nur eine Grundwesenheit des Guten und der Güte ist. Daher muss behauptet werden, dass die ganze Lebenskunst zwar umfassender, aber nicht höher ist als die Schönkunst, und dass sie die Schönkunst als einen wesentlichen Theil in sich enthält.

Fünfundvierzigste Vorlesung.

Nachdem wir nun die Idee der Kunst selbst im Allgemeinen dargestellt haben, kommt zuerst die Idee des schönen Kunstwerkes zu betrachten. Das schöne Kunstwerk ist das Schöne selbst, sofern es durch Kunst in der Zeit wirklich ist, wird und besteht. Nun aber ist alles lebendige Schöne seiner ewigen Idee gemäss, und die Kunst bildet ihr Werk nach einer bestimmten ewigen Idee, als nach einem Zweckbegriffe. Daher ist das Kunstwerk das individuelle Schöne, sofern es mit Freiheit der Idee gemäss gebildet wird, es mag nun das Schöne, was der Idee gemäss gestaltet ist, innerhalb des menschlichen Geistes sein, oder ausser ihm. So ist das Gemälde z. B., welches der dichtende Maler in seiner Phantasie vorschaut, auch schon ein Kunstwerk, aber lediglich ein inneres im Geiste, in Phantasie geschaffenes. Hat er es aber in der äusseren Natur kunstreich vollendet, dann ist es zugleich auch ein äusserlich wirkliches Kunstwerk. Gewöhnlich nun pflegt man blos das lebendige Schöne, was in der äusserlichen Natur erscheint, ein Kunstwerk vorzugsweis zu nennen, wenn es mit Freiheit der Idee gemäss gebildet ist. Das aber in der äusseren Natur erscheinende individuelle Schöne kann entweder von der Natur selbst gebildet sein, oder von dem Geiste, der als Künstler frei in die Natur einwirkt. So ist eine schöne

Gegend ein schönes Kunstgebilde der reinen Naturthätigkeit, und wir können es allerdings auch ein Kunstwerk der Natur nennen, wenn wir die Natur als freithätiges Wesen, welches nach ihren Ideen das Schöne bildet, betrachten. Dagegen dasjenige in der äusseren Natur erscheinende Schöne, welches durch reine Geister in die Natur hineingebildet wird, ist selbst nach folgenden Hinsichten verschieden. Entweder erscheint in ihm das Schöne unmittelbar, in eigner bestimmtgestalteter Gegenwart. So z. B. in den Werken der plastischen Kunst, in Statuen, Gemälden, wo die Schönheit der Gestalt selbst gegenwärtig ist, also das Schöne dieser Art selbst unmittelbar zur Erscheinung kommt. Oder die Schönheit des Kunstwerkes erscheint nur mittelbar in der Natur, z. B. die Schönheit einer Poesie, sofern das Gedicht in der Sprache äusserlich erscheint. Seine Schönheit erscheint also mittelbar; denn, wer seine Darstellung in der Sprache wahrnimmt, muss die ausgesprochene Schönheit des Gedichtes erst mit Freiheit des Geistes in Phantasie reconstruiren. Dasselbe gilt z. B. von der Schilderung der Gefühle durch Töne. Hier erscheint nicht das Gefühl selbst unmittelbar, sondern nur mittelbar in der Schönheit der Töne. Oder drittens die Schönheit des äusserlich dargestellten Kunstwerkes ist zugleich mittelbar und unmittelbar dargestellt, z. B. im mimischen Tanze, wo im Tanze als solchem die leibliche Schönheit in Ruhe und in Bewegung selbst erscheint, aber in dem damit verbundenen Geberdenspiel auch die innere Schönheit des Geistes und des Gemüthes mittelbar zur Darstellung kommt. Weiter sind die Kunstwerke, die in der äusseren Natur wirklich erscheinen, danach verschieden, ob ihre Erscheinung bleibend ist, oder vorübergehend. Bleibend kann die äussere Erscheinung eines Kunstwerks nur für eine endliche Zeit sein; z. B. die Werke der Plastik, die Gemälde, die literarischen Werke oder Schriftwerke; in ihnen ist auch lebendige Schönheit dargestellt, aber nicht im Werden, sondern das Leben ist gleichsam im Momente fixirt, angehalten, aber in seiner ganzen Bewegung, in seiner ganzen Bestimmtheit und Frische erfasst. Andere äusserlich dargestellte schöne Kunstwerke gehen so schnell als ihre Wahrnehmung vorüber, z. B. die Werke der Tonkunst; andere aber sind beides, bleibend und stetig werdend und vergehend zugleich, wie z. B. ein schöner Tanz. Dieser bildet gleichsam ein stetig werdendes Gemälde an bleibenden schönen Personen. Ebenso das Drama, worin eine schöne Begebenheit selbst im Werden des Lebens entfaltet wird. Ja, auch jeder einzelne lebende Mensch, welcher sich der Aufgabe bewusst ist, sich selbst in Schönheit zu gestalten, indem er stetig derselbe bleibt, wird er auch stetig und entfaltet stetig werdende Schönheit, und, indem die Schönheit

des Momentes verschwindet, entfaltet sich in dem nächsten Momente neue. Dies nun ist das Gebiet der äusserlich sinnlich erscheinenden Kunstwerke, weche im Raume zur Darstellung kommen. Aber sie machen weder das ganze Gebiet des Kunstwerks aus, noch das höchste. Denn die Kunst umfasst als ihren Gegenstand das ganze Leben, also zuvörderst nicht blos das leiblich natürliche Leben, und was in ihm sich ausspricht, sondern auch das ganze innere Leben des Geistes, d. i. das ganze Gebiet der Phantasiewelt, und jeder Geist hat die Aufgabe, die Welt seiner Phantasie in Schönheit zu gestalten, sie als ein schönes Kunstwerk auszubilden, und darin alle einzelnen Arten des Schönen zu gestalten, gemäss allen ewigen Ideen. Jeder Geist ist innerer Dichter; daher auch alle diejenigen schönen Kunstwerke, welche der freie Geist als Künstler in der äussern Natur gestaltet, zuvor in dieser Welt seiner inneren Schönheit belebt sein müssen, alle Kunstwerke der plastischen Kunst und der Musik, alle äusserlich dargestellten Werke der Poesie mussten zuerst schön gebildet da sein in der innern Welt der freien Schönheit des Geistes, als Dichtung der Phantasie des Künstlers. Aber das Leben selbst umfasst nicht nur solche Schönheit, welche mittelbar oder unmittelbar in der äussern Natur zu erscheinen vermag sondern auch Schönheit, die ihrer Wesenheit nach gar nicht räumlich ist; so z. B. die Schönheit der Gedanken, die Schönheit der Empfindungen und des ganzen Gemüthslebens, die Schönheit des reinen freien sittlichen Willens und Charakters, welche Erweise des Lebens alle durchaus nicht räumlich sind, also auch unmittelbar in der äussern Natur nicht zur Darstellung gebracht werden können. Allerdings aber vermag der Geist, diese nichträumliche Schönheit mittelbar in der äussern Natur auszudrücken und anzuzeigen. Und hieraus entspringen zwei Gebiete der mittelbar darstellenden Kunst. Einmal die Darstellung des nichtsinnlichen geistigen Lebens durch seine Wirkungen und Aeusserungen, und zwar auch diejenigen solcher Aeusserungen und Wirkungen, die äusserlich sinnlich erscheinen. So z. B. die Schilderung der Gefühle in ihrer Schönheit durch schöne Geberden und durch das schöne Spiel der Töne in der Musik, so Schönheit der Gesinnungen und des Charakters in Thaten, die äusserlich sinnlich erscheinen. Zweitens aber wird die nichtsinnliche Schönheit auch dargebildet mittelbar durch Zeichen, und zwar erstlich durch Symbole und Embleme, wodurch sogar göttliche Grundwesenheiten des Lebens emblematisch kunstvoll dargestellt werden können in Symbolen, die räumlich erscheinen, keineswegs aber auf räumliche Gestaltschönheit Anspruch machen. So findet sich z. B. auf Kunstwerken des Mittelalters und selbst noch auf Gemälden

der neuern Zeit die weise stets wachende Vorsehung Gottes symbolisch dargestellt durch ein Dreieck, worin ein eröffnetes Auge, wodurch emblematisch die weise Vorsehung des dreieinig-lebenden Gottes angedeutet ist. Aber bei weitem die vorwaltende Darstellung des nichtsinnlichen Schönen geschieht durch die Sprache. Die Sprache ist, für sich selbst genommen, schon ein schönes Kunstwerk, dessen Grundgesetze wir weiter unten zu entwickeln haben. Aber in ihr und durch sie wird die Schönheit aller Art, auch die nichtsinnliche, nichtleibliche Schönheit selbst auf schöne Weise zur bildlichen Erscheinung gebracht, und eben die kunstvolle Darbildung des Schönen durch Phantasie in dem Kunstwerke der Sprache wird gewöhnlich Poesie vorzugsweis genannt.

Nachdem wir jetzt die obersten Gebiete der einzelnen besonderen Kunstwerke vorläufig betrachtet haben, erinnern wir uns nochmals an die Grundwahrheit in diesem Gebiete, dass das eine ganze Leben der Gegenstand der schönen Kunst ist, sofern das Leben schön, durch Freiheit nach Ideen gestaltet, hervorgeht. Da also an sich das Leben eins ist, so ist auch das eine ganze schöne Kunstwerk, worin alle Wesen aller Stufen auf ihre eigenthümliche Weise schaffend und bildend mitwirken sollen. Sofern nun das Leben als ein organisches Ganzes in sich eine Fülle von einzelnen Theilen, von einzelnen Gebieten des Lebens enthält, sofern enthält es eine entsprechende Fülle von Kunstgebieten und von besonderen Gebieten schöner Kunstwerke. So enthält das eine Leben in sich das Leben der Phantasiewelten aller freien Geister, also die ganze Welt der innern Dichtung der ursprünglichen Poesie des Geistes. Aber ebenso enthält das eine Leben auch das Leben der Natur, auch das organische Leben der Natur in seiner Schönheit, also auch alle Schönheit, welche die plastische Kunst und die Tanzkunst zur Wirklichkeit bringt. Die uns gemeinsame erkennbare Sinnenwelt mit ihrem ganzen Leben bietet also nur einen untergeordneten inneren Theil des einen ganzen Kunstwerks des Lebens dar, ihre Schönheit nur einen Theil der einen Schönheit des einen Lebens.

Nachdem wir bis jetzt die allgemeine Wesenheit des Kunstwerkes erkannt haben, lassen Sie uns an die Grunderfordernisse erinnern, welche an jedes schöne Kunstwerk jeder Art und Stufe gemacht werden. Diese Grundwesenheiten, welche keinem schönen Kunstwerke mangeln dürfen, können keine andern sein, als die Grundwesenheiten der Schönheit selbst, sowie wir sie oben bei Entwicklung des objectiven Begriffs des Schönen gefunden haben. Es muss also zuvörderst ein jedes Kunstwerk, von welcher Art es immer sei, Einheit haben, Einheit seiner Idee, Einheit seiner ganzen individuellen Erscheinung, seiner ganzen unendlich endlichen

Bestimmtheit, oder mit andern Worten: der Grundgedanke muss einer sein, der im Knnstwerke dargebildet wird, und die lebende Erscheinung dieses Gedankens muss ebenfalls Einheit des Lebens haben. Und da die Grundwesenheiten der Einheit sind, dass das Eine selbständig sei und ganz, so muss sich auch die Einheit eines jeglichen Kunstwerkes ankündigen als Selbständigkeit, wonach es nicht hinweist auf ein anderes Kunstwerk, wodurch es erst Sinn und Gehalt empfängt, sondern wonach es selbst seine volle Schönheit ist, und als ein Ganzes muss es sich bewähren, worin durchaus nichts enthalten ist, wodurch die Stetigkeit gestört oder unterbrochen wird. Diese oberste Forderung, die an jedes Kunstwerk ergeht, kann auch mit folgenden Worten zusammengefasst ausgedrückt werden: Jedes echte Kunstwert muss eine Idee in einer individuellen Gestaltung selbständig und ganz zur Erscheinung bringen. In der Einheit aber der Schönheit fanden wir oben zunächst die Mannigfalt des Schönen nach allen den einzelnen Hinsichten, welche oben sorgfältig erklärt und ausgeführt sind. Demnach muss auch ein jedes Kunstwerk eine schöne Mannigfaltigkeit in sich entwickeln, so dass in dieser wohlgeordneten, durch die Einheit bestimmten und gemessenen Mannigfalt eben die Einheit seiner Grundidee in bestimmter Gestaltung erscheint. Zu der Mannigfalt muss aber drittens noch ausgebildet werden die Vereinheit oder Harmonie, wonach alle Mannigfaltigkeit eines Kunstwerkes in der Einheit und gemäss der Einheit unter sich verbunden ist, nach allen den einzelnen Momenten, die wir oben in der Wissenschaft vom Schönen bestimmt entwickelt haben. Sowie nun dieses die Haupterfordernisse sind, welche ein jedes Kunstwerk auf eigne Weise erfüllen muss, so sind es zugleich auch die Grundlagen einer jeden echten wissenschaftlichen Kunstkritik. Einheit, Mannigfalt, Vereinheit oder Harmonie sind es, wonach ein jedes Kunstwerk gründlich studirt und erfasst werden kann und muss, sie selbst sind auch die ewig beständigen Gesichtspuncte, wonach ein jedes Kunstwerk jeder Art zu würdigen und zu beurtheilen ist.

Sechsundvierzigste Vorlesung.

Da wir nun die Idee der Kunst und des Kunstwerkes betrachtet haben, so folgt nun die Entwicklung der Idee des Künstlers. Dasjenige Wesen, welches in Freiheit nach Ideen das individuell Schöne gestaltet, ist der Schönkünstler oder der Künstler vorzugsweise. Erinnern wir uns auch in dieser Hinsicht zuerst Gottes. Gott ist auch der lebendige Gott, die Ursache alles Lebens. Gott wirkt mit seiner einen Thatkraft in der einen unendlichen Zeit mit unbedingter Freiheit, als das Urwesen, sein göttliches Leben und seines Lebens

unendliche Schönheit; und zugleich waltet auch Gott über dem Leben aller endlichen Wesen als lebendige Vorsehung, also auch über und in der Lebensschönheit aller endlichen Wesen. Gott also ist der eine unendliche Künstler, und sein eines Werk ist die göttliche Schönheit seines einen Lebens. Und auch die Schönheit der Welt, die Schönheit jedes endlichen Wesens, ist nicht ohne Gott. Alle endlichen Wesen, zumeist und zu innerst der Mensch, können und sollen als endliche Künstler Gott, dem unendlichen Künstler, im Endlichen ähnlich sein, sie können und sollen Gottes endliche Mitarbeiter sein in Bildung und Erhaltung der Schönheit des Lebens.

Zweitens, auch die Natur ist als Künstlerin zu achten. Wer nur, wie oben geschildert wurde, anerkennt, dass die Natur ein in ihrer Art unendliches Wesen ist, welches von Gott verursacht und von Gott abhängig, dennoch in der unendlichen Zeit seine eigne Schönheit gestaltet mit realer Freiheit nach Ideen, wer dieses einsieht und anerkennt, der wird auch die Natur als in ihrer Art unendliche Künstlerin achten, er wird in jeder wirklichen Naturschönheit, die ihm auf dieser Erde begegnet, die als Künstlerin in ihren Werken selbst erscheinende Natur verehren; und wenn wir auch dies anerkennen, so vertilgen wir dadurch keineswegs die Unterscheidung der reinen Naturschönheit und der freien Kunstschönheit in der Natur, welche der Geist nach Ideen in ihr schafft; denn wir verstehen gewöhnlich unter der Kunst überhaupt stillschweigend die menschliche Kunst.

Ebenso drittens, wie die Natur, ist die Vernunft oder der Geist ein ursprünglicher Künstler. Der Geist bildet, wie oben gezeigt wurde, mit idealer Freiheit, das Schöne vollendend nach Ideen, nach Ideen, die er in Vernunft schaut, die er verstandvoll im Innern bestimmt, und die er, dichtend, in schönen Gebilden der Phantasie, verwirklicht.

Viertens, der Mensch und die Menschheit, und die in ihr enthaltenen untergeordneten Gesellschaften der Menschen, die Familien, die Stämme, die Völker, auch sie sind Bildner des Schönen, schöne Künstler. Und zwar vereint der Mensch als Künstler die ideale Freiheit des dichtenden Geistes mit der realen Freiheit der schaffenden Natur; und da wir selbst uns dieses Kunstvermögens inne sind, und die Sphäre der menschlichen Kunst die uns am innigsten vertraute ist, so nennen wir gewöhnlich vorzugsweise die menschliche Kunst die Kunst ohne Beisatz, und auch hier wird von nun an die menschliche Kunst der Gegenstand unserer Betrachtung sein.

Betrachten wir also den Menschen und die menschlichen Gesellschaften genauer in ihrem heiligen Berufe, Künstler des Schönen zu sein. Je vollendeter die ganze Bildung des Menschen ist und der menschlichen Gesellschaften nach allen

Theilen der menschlichen Bestimmung, vornehmlich je vielseitiger, inniger, harmonischer alle gesellschaftlichen Verhältnisse unter den Menschen gebildet und geordnet sind, desto grösser kann auch der einzelne Mensch als Künstler sein, desto grösser auch die Stämme, die Völker, ja die ganze Menschheit in ihrer künstlerischen Werkthätigkeit. Daher folgen die Perioden der Geschichte der schönen Kunst genau den Perioden der Geschichte des Menschen, der Völker und der Menschheit. Die Hauptlebensalter des Menschen und der Gesellschaft entsprechen auch den Hauptlebensaltern der künstlerischen Thätigkeit. Der echte Künstler, vornehmlich der echte Dichter, ist selbst nur der gottähnlich in seinem innern und äussern Leben gebildete Mensch, sein ganzes Leben ist ein schönes Kunstwerk, und die objectiven schönen Kunstwerke, die er leistet, die schönen Gedichte, Gemälde, Tonspiele und andere schöne Kunstwerke, sind nur Blüthen an dem göttlichen Baume seines ganzen Lebens. Ja, sowie Plato mit Recht behauptet, dass nur der harmonisch vollendete, gottähnlich lebende Mensch der Philosoph sei, so muss auch gesagt werden, dass derselbe gottähnliche Mensch auch allein der vollendete Künstler, der göttliche Poet sei. Sowie aber von der einen Seite die Entwicklung der Kunstfähigkeit von der gesammten Bildung des Menschen und der Menschheit abhängt, so wirkt auch, umgekehrt, die höhere Ausbildung in der schönen Kunst neubelebend und verklärend zurück auf alle menschlichen Dinge, auf alle menschlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse. Kunst ist eine Grundfunction, ein Grundfactor der Veredlung und Vollendung des Menschen und der Menschheit. Und da ferner Schönheit Gottähnlichkeit ist, so ist auch hier im Allgemeinen klar, dass die Entwickelung des schönen Künstlertalents und das ganze Gedeihen der Schönkunst ganz vorzüglich, ja, erstwesentlich abhängig ist von der Erkenntniss Gottes und von der Art, wie der Mensch und die Menschheit Gott in Geist und Gemüth und Willen aufnehmen. Sowie wir daher oben schon gesehen haben, dass das von Religion durchdrungene menschliche Schöne das höchste, vollendetste ist, so ist hier offenbar, dass auch lediglich der echte und vollendet religiöse Mensch der echte vollendete Künstler in seiner Art sein könne. Daher wird auch nur in Völkern, deren Religion rein und innig und reich an göttlichen Gedanken und Gefühlen ist, auch die Kunst mit allen andern menschlichen Dingen ihre höchste und ganze Vollendung feiern. Doch dies wird sich bald näher und deutlicher zeigen, wenn in einem der nächsten Abschnitte die geschichtlichen Perioden der Kunst kurz entwickelt werden. Kehren wir zurück zur Betrachtung der ganzen Kunstaufgabe für den Menschen und die Menschheit als Künstler.

Der Mensch hat seiner Natur nach, infolge seiner ewigen Wesenheit, die Aufgabe, in Phantasie und in äusserlicher Wirksamkeit Schönheit aller Art zu gestalten, und das von andern Künstlern gestaltete Schöne frei in sich aufzunehmen, überhaupt aber, alles Schöne zu fördern und zu erhalten. Freilich ist der Mensch nur ein endlicher Künstler; da er aber aller ewigen Ideen mächtig ist, im Erkennen und im Gefühl, so umfasst er auch alle allartige Schönheit, und in sofern ist der Mensch doch ein in der Endlichkeit universaler Künstler. Jeder Mensch im Allgemeinen hat als Mensch Empfänglichkeit und Anlage, ein ursprüngliches Vermögen, das Schöne zu erkennen und zu empfinden, und auch zugleich den Trieb, das Schöne künstlerisch zu gestalten. Diese ursprüngliche Anlage, dieser angeborne Kunsttrieb zeigt sich schon an Kindern und an sogenannten wilden Völkern. Denn wie wenig immer ihre Bildung entwickelt sein mag, so sind sie doch bestrebt, sich zu schmücken, und sich in spielender Beschauung und Erzeugung der ersten Anfänge der Kunst zu vergnügen. Kinder und sogenannte Wilde gefallen sich in einfachen rhythmischen Schällen, ganz einfachen Gesängen, Tänzen, die sich vom Gehen und Springen noch wenig unterscheiden, sie suchen ihren Leib alle zu schmücken durch bunte Verzierungen (Tätowiren) und Anderes, wozu lediglich der reine Kunsttrieb, nicht das Bedürfniss sie veranlasst. Aber freilich diese ewige Anlage aller Menschen für das Schöne und die Kunst zeigtsich in sehr verschiedener Stärke und Entwickelung und im höheren Maasse bei verschiedenen Menschen zu verschiedenen Theilen der Kunst. Es mag nicht geläugnet werden, dass nur wenige Menschen entschiedenen Beruf zu der Ausübung der schönen Kunst im höheren Sinne haben, und keiner sollte sich die schöne Kunst zum Lebensberuf wählen, der nicht in sich einen reinen, unwiderstehlichen Trieb, zugleich aber auch die erforderliche intellectuelle Fähigkeit anerkannt hat; sowie auch zugleich die sinnlichen nnd technischen Anlagen zu der äusseren Vollendung der Kunstwerke erfordert werden. Doch der Talentvollen ist eine gute Zahl, bei weitem Wenigere haben Kunstgenie, die Wenigsten sind geborne, urgeistige Künstler. Das Genie, als das göttliche Kunstvermögen, welches nicht hier auf Erden erworben wird, zeigt sich vornehmlich durch Folgendes. Es kündigt sich an durch Anschauung der ewigen Ideen, durch reine Begeisterung dafür, durch unwiderstehlichen Trieb, nach Ideen das Schöne zu gestalten, durch unbeabsichtigte, unwillkürliche Begeisterung, durch ungerufene ideale Anschauungen in Phantasie, besonders aber giebt äusserlich das Genie sich dadurch kund, dass es in jeder Art von den höchsten, vollendetsten, grossartigsten Kunstwerken ohne mühselige Vorbereitung der Schule innig

ergriffen wird und sich dadurch zur Nachahmung aufgerufen findet.

Siebenundvierzigste Vorlesung.

Der Künstler, der das Schöne individuell gestaltet, hat auch den Trieb, es Andern mitzutheilen, dass auch sie es anschauen mögen und sich daran erfreuen, dass auch sie es geniessen und daran geistig genesen. Also setzt der Künstler bei Andern voraus Sinn und Empfänglichkeit für das Schöne, Kunstsinn und Kunstverstand. Die Andern nun, denen der Künstler das Kunstwerk mittheilt, machen den Kreis der Empfänglichen aus, den Empfangkreis der Kunst, oder das Kunstpublikum im weitesten Sinne. Diese Voraussetzung des allgemeinen Vermögens, das Schöne zu erkennen und zu empfinden, welche der Künstler nothwendig an die Menschen macht, gilt auch im Allgemeinen allerdings von allen Menschen. Aber freilich, wie wir oben sahen, nicht unbedingt, sondern ein Jeder hat nur soviel Kunstsinn und Kunstverstand, als seiner individuellen ganzen Bildung angemessen ist, und soweit es in dem Culturstande der ganzen Menschheit für ihn möglich ist. Denn, soll irgend ein Mensch ein ihm erscheinendes Kunstwerk wahrnehmen und auffassen und würdigen, so kann ja dies nur ganz durch dieselben Thätigkeiten geschehen, wodurch auch der Künstler sein Kunstwerk erzeugt hat; durch dieselben Thätigkeiten, welche das Kunstwerk schufen, wird es auch aufgefasst und genossen. Wenn also ein Mensch dieselben Thätigkeiten noch nicht in sich entfaltet hat, durch welche der Künstler sein Kunstwerk hervorrief, so ist für ihn das Kunstwerk gar nicht vorhanden. Wer z. B. einen Dichter ganz fassen will, der muss auf derselben Höhe der Bildung des Geistes und des Herzens stehen als der Dichter selbst, seine Phantasie insonderheit muss lebhaft, kräftig, kunstgeübt genug sein, um mit Freiheit und ohne Anstrengung das nachzubilden, was der Dichter vorgebildet hat. Wer ein plastisches Kunstwerk verstehen und empfinden will, dessen geistiges und leibliches Auge muss schon geübt sein, die schön gestalteten Flächen und Linien gemäss dem Gliedbau des menschlichen Leibes nachzubilden, sonst geht er bei den schönsten plastischen Werken kalt vorüber und wird von einem ganz gemeinen dieser Art viel mehr ergriffen. Daher kann es aber auch wohl sein, dass Menschen reinen Geistes und reinen Herzens, die reinen und lebendigen Sinn für das Schöne haben, an einfachen schönen Kunstwerken sich innig und rein erfreuen, während höherartig zusammengesetzte Kunstwerke ihnen noch eine verschlossene Welt sind, welcher sie daher keinen Geschmack abgewinnen können. Ein Mensch z. B., den eine Tanzmusik von Beethoven entzückt, kann bei seinen tiefsinnigsten Symphonien ungerührt bleiben, weil er sie

nicht zu fassen vermag, in welches Entzücken aber würde dieser versetzt werden, wenn sein Geist und sein Gemüth schon so weit gebildet wäre, dass er die tiefsinnigste Schönheit dieser einzigen Kunstwerke durchdringen könnte! Jeder Künstler hat also nach der Stufe seiner Kunstbildung auch sein eignes Publikum, und er muss sich sein Publikum mit Verstand auswählen, so wie dagegen auch das Publikum seinen Liebling unter den Künstlern auswählt, nicht nach ihrem absoluten Werthe, sondern nach der Stufe und dem Grade der Empfänglichkeit des Publikums selbst. Aber in diesem Kunstpublikum bilden sich zunächst zwei engere Kreise von Gebildeten, welche der Kunst und dem Künstler näher stehen, d. i. der Kreis der Liebhaber und der Kreis der Kenner; Menschen, die, ohne selbst Künstler zu sein, ohne die schöne Kunst zum Vorberuf des Lebens zu wählen, ihren Sinn und ihre Empfänglichkeit für das Schöne der Kunst ausbilden, sind Liebhaber, Kunstliebhaber, Dilettanten, amatori der Kunst. Sie sind eigentlich der ausgezeichnetere Theil des ganzen Kunstpublikums schon darum, weil sie sich bemühen, selbst Kunstbildung sich zu erwerben, weil sie selbst bestrebt sind, in der oder jener Kunst kunstsinnig einige Anfänge zu erlernen, und in diesen Anfängen ein rein Schönes zu erreichen. Denn der Kunstliebhaber ist als solcher, sofern er die Kunst auch auszuüben sich bestrebt, gegen den Künstler, den Virtuosen kein Pfuscher; wenn er sich nicht höher versteigt, als seine Kräfte es ihm gestatten, so kann er in einfachen Kunstwerken reine Schönheit erreichen und darstellen. Aber einen noch engern Kreis bilden die Kenner oder Kunstkenner. Es sind diejenigen, welche, ohne die Ausbildung der Kunst zum Vorberuf ihres Lebens zu machen, dennoch die Kunst wissenschaftlich kennen. Soll dies ihnen zukommen, so müssen sie zuvörderst die Idee und das Ideal des Schönen und der Kunst anschauen, sie müssen die Theorie der Kunst bis in's Innerste verstehen, und was eine Hauptsache ist, auch geschichtlich müssen sie die Kunst wissenschaftlich studirt haben, ihren Kunstsinn und Kunstverstand sorgfältig ausbilden durch das tiefe individuelle Studium der vortrefflichsten Kunstwerke jeder Art. Denken wir uns ein Kunstgenie, welches aber dennoch nicht ausübender Künstler geworden und sich auf die jetzt genannte Weise wissenschaftlich gebildet hat, so wird dieses der beste Kunstkenner sein. Wichtig ist der Beruf der Kunstkenner und entscheidend für die Weiterbildung der Kunst und der Künstler. Denn der echte Kunstkenner hat Fähigkeit und Beruf, das schöne Kunstwerk zu würdigen und dem Künstler mit kunstsinnigem und kunstverständigem Rathe zu dienen. Ein Künstler, der den echten Kunstkenner nicht achtet, versteht sein eigenes Beste nicht. Ferner

ist der Kunstkenner der natürliche Vermittler der Künstler und ihres Publikums, besonders auch ihr Vermittler bei den äusserlichen Gönnern und Beförderern der Kunst. Der Kunstkenner hat den heiligen Beruf, das Publikum für die Kunst zu bilden, dem Sinn und dem Geschmack des Publikums die echte Richtung zu geben. Er soll aber auch darüber wachen, dass auch der Künstler nicht von dem rechten Wege der rein göttlichen Kunst abirre und den Geschmack des Publikums verderbe; kurz der Kunstkenner ist auch mit Fug Kunstrichter und Kunstberather. Doch darf der Kunstkenner dem Künstler gegenüber die Bescheidenheit nicht vergessen; denn der begeisterte Künstler ist tiefer in individuelle Begeisterung versenkt und versteht seine Kunst auch im Technischen in vielen Hinsichten genauer. Es giebt daher eine Menge von Gegenständen im Einzelnen, die der Künstler in der Regel besser als der Kunstkenner beurtheilen kann. Mittelmässige Künstler aber werden von Kunstkennern leicht an Einsicht und Kunstverstand übertroffen, und überhaupt ist nichts in der Kunst so hoch und so tief, was nicht die echte Kunstwissenschaft denkend und urtheilend erreichen und durchdringen könnte und nach den höchsten Ideen gründlich beurtheilen.

Bis hieher haben wir nun den Beruf und die Idee des Künstlers im Allgemeinen betrachtet. Achten wir nun auf den Künstler, so wie er sein schönes Kunstwerk hervorbringt, beobachten wir ihn im Schaffen und Bilden des Schönen selbst. Da zeigt sich als erste Bedingniss der Hervorbringung des Schönen der Trieb und die Begeisterung. Die Begeisterung des Künstlers ist dieses, dass der Künstler als ganzer Mensch mit Geist und Gemüth auf Erzeugung des Schönen sich richtet. Diese Begeisterung, der Enthusiasmus, ist sowohl intellectuell, eine Begeisterung des Schauens, als auch eine Begeisterung des Gefühls. Dann zeigt sich die Begeisterung des Geistes und des Gemüths als eine doppelte, zuvörderst als allgemeine Begeisterung für alles rein und göttlich Schöne in jeder Kunst. Diese allgemeine Begeisterung des Schönkünstlers macht die erstwesentliche Grundlage der echt künstlerischen Stimmung aus. Diese allgemeine begeisterte Stimmung des Künstlers richtet sich genau nach dem Bildungsstande seines eigenen Geistes und Gemüthes, nach dem Geiste seiner Zeit, nach dem Lebensalter der Menschheit, worin der Künstler lebt. Sie mag tragisch, ironisch, humoristisch, harmonisch, romantisch sein in allen diesen Farben und weiteren Bestimmungen ist sie die reine ganze Begeisterung für das Schöne. Aber diese bestimmten Gestaltungen und Töne der allgemeinen Stimmung des Künstlers können freilich nur unter bestimmten Umständen des Lebens in ihnen zur Reife kommen. So z. B. der humoristische Ton dieser allgemeinen Stimmung des Künstlers

konnte erst angestimmt werden im Geiste der modernen Zeit; in der alten Kunst war diese Stimmung unerreichbar. Die Art nun und der Grad dieser allgemeinen künstlerischen Stimmung und der allgemeinen Begeisterung für das Schöne entscheidet nun grundwesentlich die Art und Stufe des Künstlers, die Art und die Stufe seiner Kunsterzeugnisse und bestimmt den Grundcharakter seiner Gestaltungen und seiner Werke, welchen Grundcharakter man den Stil des Künstlers nennt. Diese allgemeine Begeisterung des Künstlers für alles Schöne richtet sich nun näher auf diejenige Kunst, welche seinem innern Berufe zufolge zunächst ihn anzieht. Aber welcher Kunst auch der Künstler sich weiht, so bleibt die allgemeine Wesenheit der schönen künstlerischen Stimmung dieselbe. So zeigt sich auch die weitere Gestaltung dieser allgemeinen Stimmung in ihrer ganzen Mannigfalt durch alle Künste. Nehmen wir z. B. die heroische Stimmung, so werden in ihr eigenthümliche Gedichte erzeugt; sie belebt auch den Bildhauer und den Maler zu Kunstwerken mit diesem heroischen Charakter, und auch in der Tonkunst bildet sie dann einen eigenthümlichen Stil. Dasselbe gilt z. B. von der romantischen allgemeinen Kunststimmung, die sich ebenfalls in den Werken aller Kunst offenbart. In der allgemeinen Künstlerstimmung und in der allgemeinen Begeisterung wird geboren die individuelle Begeisterung für ein jedes individuelle Kunstwerk, welches der schaffende Künstler unternimmt. Die individuelle Kunststimmung zu irgend einem bestimmten Kunstwerke geht im Künstler allemal hervor in seiner allgemeinen Begeisterung, nach Maassgabe der individuellen Stimmung seines Geistes und Gemüthes, angeregt durch die individuellen Begebnisse seines Lebens. Die individuelle Ausgestaltung also der allgemeinen Kunstbegeisterung ist an sich harmonisch mit der rein göttlichen allgemeinen Begeisterung, allgemeinen productiven Stimmung des schönen Künstlers. Das nächste Mal lassen Sie uns betrachten, wie der so begeisterte Künstler nun an die Ausführung, an das Schaffen und Bilden seines Kunstwerkes geht.

Achtundvierzigste Vorlesung.

Also begeistert, nun beginnt der Künstler die Schöpfung seines Werkes. Betrachten wir also den Künstler in seiner schaffenden Thätigkeit, womit er das individuelle Kunstwerk erzeugt. Um individuelle Kunstwerke zu bilden, ist der harmonische Gebrauch aller Grundkräfte des Geistes und Gemüthes erforderlich, Tiefe und Stärke des Geistes, Innigkeit und Lebendigkeit des Gefühls, bestimmter, starker Wille, der da ausdauert bei der Arbeit der Erzeugung des Kunstwerkes. Betrachten wir also zunächst die intellectuelle Thätigkeit

des Künstlers bei der Hervorbringung des schönen Werkes; da ist die erstwesentliche künstlerische Urkraft die Vernunft, d. i. das Vermögen, die ewigen Ideen zu schauen nach ihrer Einheit, Mannigfalt und Harmonie, in ihrer Schönheit. Fehlt dem Künstler die Vernunftbildung, so mangelt ihm die Grundlage aller seiner Productionen, die Idee. So hoch sich der Geist des Künstlers in dem Reiche der Ideen erhebt, und so weit er sich mit Verstand in ihren Organismus vertieft, so hoch und so tief erstrecken sich auch seine Kunstwerke. Dies bestätigt die Geschichte der Kunst. Bei allen Völkern, deren Vernunftbildung noch nicht weit gediehen ist, denen die Anschauung der Ideen mangelt, bleibt auch die Kunst auf niederer Stufe zurück. Daher sehen wir in der Geschichte der Menschheit, sowie bei einem Volke irgend eine bestimmte ewige Idee nur erkannt und aufgenommen wird in das Leben, so erhebt sich dorthin alsbald auch die Kunst, um diese Idee in Schönheit auszuführen. So erweckt z. B. die Grundidee des Christenthums, die Idee des Reiches Gottes, eine neue und höhere Gestaltung des Schönen in allen Künsten, vornehmlich aber in der Musik als der Kunst des Gemüthslebens. So entsprang aus der reinen Idee der Liebe des Mannes und des Weibes, welche zugleich mit den höheren religiösen Ideen erschlossen wurde, die höhere Gestaltung des Verhältnisses der Liebe in der romantischen Kunst, ein Gebiet der Kunst, das für die classische Kunst verschlossen war, weil die Idee der Ehe und überhaupt die Idee der Liebe mangelte; und hierüber ist im Vorigen schon erwähnt und gezeigt worden, dass die erste aller Ideen, die Idee Gottes, die grundbestimmende ist für die Entfaltung der Kunst. Vernunftbildung also ist das erste Erforderniss des Künstlers. Aber nächst der Vernunft ist das erstwesentliche Organ der schaffenden Kunst der Verstand als Kunstverstand. Der Verstand erkennt alles Wesentliche, was die Idee im Allgemeinen erkennt, nach seiner eigenthümlichen Bestimmtheit. Der Verstand giebt der Anschauung der Idee die innere und äussere Bestimmtheit, entfaltet die Ideen wohlgeordnet in ihren innern Inhalt. Also ist der Verstand auch das Vermögen der Mannigfaltigkeit, um die Dinge in ihren Unterschieden und in ihren Eigenheiten zu erfassen. Da nun die bestimmtgestaltete Mannigfalt eine Grundwesenheit aller Schönheit ist, so ist ohne die Thätigkeit des Verstandes kein schönes Kunstwerk möglich. Daher ist es ein grundirriges Vorurtheil, wenn man die Vernunft auf Kosten des Verstandes erhebt und wohl gar behauptet, der Verstand sei durchaus unpoetisch und dem begeisterten Dichter, dem schaffenden Künstler hinderlich. Von dem gemeinhin sogenannten Verstande freilich mag dies gelten, der von der Vernunft entblösst ist, der sich ohne

Vernunft in hohlen Abstractbegriffen oder Gemeinbegriffen herumtreibt, aber nicht zur Idee sich erhebt, viel weniger die innere Gestaltung der Idee ist. Aber das ist ja auch nicht der rechte Verstand, sondern nur der Verstand scheinende Unverstand; der rechte Verstand ist bei der rechten Vernunft und stets mit ihr, so wie die rechte Vernunft stets bei Verstande ist. Aber der rechte Verstand, der auch der rechte Kunstverstand ist, der lässt eben die Bestimmtheit des Inhaltes der Idee, den Gliedbau der Idee der Schönheit erkennen und entfalten und ist mithin eine Grundthätigkeit des schaffenden Künstlers. Aber zu Vernunft und Verstand des Künstlers, welche die intellectuelle Grundlage der schönen Kunst abgeben, kommt nun die schaffende Thätigkeit der Phantasie. Die productive Einbildungskraft giebt allein dem Kunstwerk Individualität, lebendige Bestimmtheit, in Folge dessen die Phantasie auch mit Fug die Inbildkraft, oder die Dichtkraft, die poetische Kraft vorzugsweise genannt wird. Sie ist das nächste Lebensprincip des individuellen Schönen. Aber die eigentliche Wesenheit der poetischen Phantasie ist eben ihre Macht, frei nach Ideen das unendlich Endliche unendlich bestimmt zu gestalten. Also in der Macht, in der Innigkeit und dem Reichthum der Phantasie offenbart sich der Genius des Künstlers zunächst. Allerdings ist es gegründet, dass die Phantasie für die Individualisirung des schönen Kunstwerkes das nächstwesenliche Vermögen ist, ohne welches die schönste, mit richtigem Verstande gedachte Kunstidee nie zur lebensvollen Erscheinung werden kann; das aber ist ein irriges Vorurtheil, wenn behauptet wird, dass die Phantasie das erstwesentliche aller geistigen Vermögen für den Künstler sei; denn dieses ist vielmehr die Vernunft und, nächst der Vernunft, der Verstand. Daher kann z. B. ein Dichter an Reichthum, Glanz und Schönheit seiner Phantasiegebilde, besonders bei Schilderung gegebener schöner Natur, der vortrefflichste, ja, im Reizenden und Anmuthigen unübertrefflich sein, und seine Werke können doch der höheren und höchsten Schönheit und Erhabenheit ermangeln, eben wenn ihnen die Anschauung der ewigen Ideen fehlt, wenn er also durch die Schauung der Idee nicht begeistert sein kann, sie in individuellen Kunstwerken lebensvoll darzustellen. Daher wird auch bei gebildeten Völkern und von gebildeten Kunstrichtern die Würde und der Rang der Dichter und der Künstler zuhöchst nach ihrem Vernunftcharakter bestimmt und nach ihrem Kunstverstande, nach den Ideen, die sie bewegen, und die von ihrer dichterischen Phantasie verstandvoll zu schönen Kunstwerken gestaltet worden sind, und dann erst auch, untergeordnet, nach den Gaben und Leistungen ihrer Phantasie. Also Vernunft, Verstand und Phantasie in ihrer gleichförmigen

harmonischen Ausbildung, Stärke und Innigkeit und in ihrem schönen Gleichgewichte und in ihrer harmonischen Bewegung machen den wahrhaft grossen, ganzen, vollendeten Künstler. Dem schaffenden Genius steht bei der geistigen Empfängniss des Kunstwerkes, ohne sein Geheiss, wie durch eine göttliche Schickung, individuell Schönes vor Augen, aber er waltet darüber mit Freiheit in Vernunft, welche sein schönes Gebilde grundbestimmend und würdigend prüft nach der Idee, welche in dem Kunstwerke zur Erscheinung gebracht werden soll. Zu diesen schönen Gebilden, die sich dem Genius nun freiwillig, von selbst darstellen, und die durch Vernunft ihre Einheit empfangen, kommt dann der Kunstverstand, welcher das Individuelle ordnet und jedem Theile des Kunstwerkes sein rechtes Maass ertheilt. Dadurch wird das Kunstwerk componirt, indem der Verstand die Zusammensetzung der Theile im Ganzen, die Composition, ordnet, und nun wirkt die schöpferische Phantasie die Vollendung des Kunstwerkes, indem sie nach Vernunft und Verstand des Künstlers das Einzelne des Kunstwerkes ausgestaltet, vollendet, terminirt, und dessen Schönheit zu einer vernünftigen, verstandvollen Bildung erhebt. So hat dann jedes Kunstwerk in Geist und Gemüth des Künstlers zwei Anfänge, oder Wurzeln, woraus es erwächst, die eine ist in der begeisterten Phantasie, die andere in der Vernunftanschauung des Geistes, und diese beiden Anfänge des Kunstwerkes sind im Urgrunde des Unbedingten und Göttlichen eins und dasselbe und in ihrer Harmonie zur Vollendung des Kunstwerkes vereint.

Hieraus ist zugleich offenbar, dass im Künstler Begeisterung und Besonnenheit sich nicht ausschliessen (widerstreiten), nicht sich wechselseitig schwächen, sondern dass sie gerade in ihrem harmonischen Verein die wahre Kunststimmung hervorbringen. Die Begeisterung ist wie Licht und Wärme, die kunstverständige Besonnenheit aber ist die sichere von Innen herausbildende Kraft. Sind nun diese schaffenden, das Werk ordnenden und mässigenden Kräfte des Geistes, Vernunft, Verstand und Phantasie in gehöriger Entwickelung, Stärke und in harmonischem Gleichgewicht wirksam, so ist der Künstler auch fähig zu improvisiren, d. h. ohne langes Nachsinnen und Vorbereiten, in einem Guss gleichsam, sein Kunstwerk hinzuzaubern und auszugestalten, sei es als Maler, oder als Sänger, oder als Musiker, in seiner Phantasie, oder in schriftlichen Compositionen, aus dem Stegreife, oder als Schauspieler und Redner, oder am bewunderungswürdigsten als Dichter, zumal als dramatischer Dichter, sowie wir in neuerer Zeit Improvisatoren in allen Künsten, vorzüglich im italienischen Volke, in neuerer Zeit auch im deutschen Volke, zu bewundern Gelegenheit gehabt haben.

Indess, das höchste und wahrhaft vollendete Kunstwerk jeder Art wird, wie nun die Menschen sind, sicherlich nicht improvisirt, sondern, wie auch Goethe, einer der grössten Künstler, selbst bekennt, und wie Raphael und Michel Angelo u. A. bezeugen, nur nach Studium in verstandvoller, ruhiger Besonnenheit entworfen und ausgeführt, ganz auf ähnliche Weise, wie es die grössten Maler aller Zeit gemacht haben und noch machen: erst wird eine Skizze mit nur wenigen, nur dem geistvollen Kenner verständlichen Linien und Umrissen entworfen; dann wird ein Carton gezeichnet, worin auch die mittleren Theile sorgfältig ausgeführt sind; dann folgen noch Studien der einzelnen und wichtigsten Theile des Kunstwerkes; endlich erst tritt das Werk selbst in seiner individuellen Vollendung und Herrlichkeit hervor, zugleich gekleidet in den Glanz der Farben.

Nachdem wir auf diese Weise dem Künstler in Ansehung seiner geistigen Thätigkeit gefolgt sind, liegt uns zunächst ob, die Stimmung der Gemüthsthätigkeit des Künstlers zu betrachten, in welcher allein die Erzeugung vollendeter Kunstwerke möglich ist.

Neunundvierzigste Vorlesung.

Wir haben zuletzt die intellectuelle Thätigkeit des Künstlers bei Erzeugung der Kunstwerke betrachtet. Zunächst lassen Sie uns also kurz die Gemüthsthätigkeit des Künstlers in ihrer Eigenthümlichkeit kennen lernen.

1) Reinheit des Herzens, Edelheit, Grossheit, Erhabenheit der Gefühle ist die Kunststimmung des künstlerischen Gemüths. Diese ist zunächst darin bedingt, dass des Künstlers Gemüth rein zu dem Schönen sich neige, sich rein getrieben finde, das Schöne als das Göttliche zu gestalten, und sich der Schöpfung des Schönen von ganzem Herzen zu weihen.

2) Wird mit dem Worte Leidenschaft bezeichnet die innere Kraft und Energie, das Feuer eines vorwaltenden Triebes, der vom ganzen Menschen ausgeht und den ganzen Menschen bewegt, so kommt es dem Künstler zu, in gottinniger Gesinnung, in reiner Leidenschaft für das Schöne zu sein, ja, ohne diese Leidenschaft, vom Schönen gerührt zu werden, seinen göttlichen Einfluss zu leiden und zu empfangen, und mit ganzer Kraft zur Darstellung des Schönen zu streben, ohne diese edle Leidenschaft ist keine Kunst möglich. Aber diese Leidenschaft ist heilig und rein, nur dem Schönen, als dem Göttlichen, gewidmet. Nennt man aber Leidenschaft eine glühende Begierde nach etwas Unreinem, Unsittlichem, um der Lust willen, so ist dagegen Reinheit von solcher Leidenschaft eine Grundbedingung zur Bildung irgend einer reinen Schönheit. Von unreiner, niedriger Leidenschaft jeder

Art muss der Künstler rein sein, wenn sein Werk rein schön gelingen soll. Sowie Leidenschaft niederer Art, wenn sie im Gesichte des Menschen sich abmalt, die Schönheit des menschlichen Antlitzes entstellt, so verdirbt auch jede niedrige Leidenschaft im Gemüthe des Künstlers die Schönheit seiner Werke.

3) Sowie der begeisterte Dichter und überhaupt der begeisterte Künstler enthusiastisch zugleich und besonnen ist, so ist er auch in göttlicher Leidenschaft zugleich und doch in schöpferischer Bewegung ruhig, ruhig im innersten Gemüthe. Mit Ruhe schafft er auf schöne Weise, geleitet von Vernunft und Verstand, sein schönes Werk. Denn mit dem Schönen zieht ja das Göttliche ein in das menschliche Gemüth, mit dem Göttlichen also auch die göttliche Ruhe und Seligkeit, das göttliche Gemüth. Und wenn dann der schöne Künstler sein Werk vollendet hat und sieht, dass es ihm gelungen, so wandelt sich jene Ruhe in das Gefühl des unselbstischen, uninteressirten Genügens, in die Zufriedenheit an dem vollendeten Schönen, in jene selige Stille des Gemüths, welche sich in Gott und in ihm selbst zufrieden fühlt. Und da der echte Künstler auf der höchsten Stufe künstlerischer Reife auch der echte und vollendet religiöse Mensch ist, so ist diese Stille nach vollbrachtem Werke zugleich stilles Dankgefühl gegen Gott, mit dessen Hilfe das Schöne zu vollenden als ein gottähnlicher Bildner des Schönen, der Künstler gewürdigt, dem Künstler vergönnt wird.

4) Mit diesem einen Gefühle zugleich lebt auch in des Künstlers Gemüth das reine Gefühl der Ehre, der in ihrer Art unendlichen und unbedingten Ehre, das Schöne zu bilden, als der wahrhaft schöne Geist, als das wahrhaft schöne Gemüth, als Mitarbeiter Gottes an Bildung und Erhaltung der Schönheit des Lebens. Daher ist die schönste Genugthuung des Künstlers, sein Werk als schön und sich als Künstler anerkannt und geehrt zu sehen von dem Kunstpublikum und von seinem Volke. Mit Recht wird dem wahrhaft grossen Künstler unsterblicher Ruhm von seinem Volke, ja, wenn er das Höchste der Kunst erreicht, von der ganzen Menschheit zu Theil, und seiner wird in der allgemeinen Geschichte des Lebens der Menschheit nimmer vergessen. Edel und würdig auf seinen Ruhm bedacht, ordnet aber der echte Künstler sich und seinen Ruhm Gott unter; denn er weiss und empfindet es, dass Gott allein alle Ehre und aller Ruhm, auch aller Ruhm der Schönheit und der schönen Kunst, gebührt. Daher ist es ein schöner Charakterzug des unsterblichen Haydn, dass er unter jedes seiner Werke nach der Vollendung schrieb: Soli Deo gloria. Neid aber und Eifersucht gegen andere Künstler entweiht das reine Künstlerherz

nimmer, vielmehr freut sich der echte Meister der Ehre und des Ruhms anderer würdiger Meister, ja mehr noch als seines eignen; denn auch in der Freude an seiner eigenen Ehre ist der Künstler frei von sich selbst, frei von aller selbstgefälligen Hinsicht auf sich. Diese neidlose und auch hierin gottähnliche Gesinnung haben die grössten Künstler im Leben bewährt, so z. B. Raphael und Mozart.

Endlich 5) die Neigung des Gemüths des Künstlers nach äusserm Ehrenlohn an Geld und Gut ist jener göttlichen Neigung zum Schönen gänzlich untergeordnet und durch sie bedingt. Aber in unsern jetzigen gesellschaftlichen Verhältnissen sind die Künstler, die sich von äusseren Glücksgütern verlassen finden, wohl verpflichtet, den Ehrenlohn ihrer Kunst als äussere Bedingniss ihres göttlich freien Künstlerlebens gewissenhaft zu berücksichtigen. Heil dem Volke, welches seine kunststrebenden Jünglinge mit den änsseren Mitteln der Kunstbildung unterstützt und seine Künstler der Sorge für das äussere Bestehen entnimmt; denn diese hemmen den Flug des Genius und lähmen ihn, und dadurch würde sich das Volk des Schönsten in seinem Leben und der Ehre, die Darstellung des Schönen befördert zu haben, berauben.

Auf solche Weise nun ist der schöne Künster bei Hervorbringung seines Werkes mit Geist und Gemüth selbstthätig. Aber er hat sich bei seiner Werkthätigkeit auch zugleich zu richten nach der Natur des darzustellenden Schönen und nach dessen Gesetze, d. h. er muss die objectiven, sachlichen Kunstgesetze beobachten. Diese objectiven Gesetze der schönen Kunst sind aber von doppelter Art. Erstens die innern Gesetze der Schönheit des Werkes selbst; zweitens die äusserlichen Gesetze und Regeln, wie das Schöne zur äusseren Erscheinung gebracht werden könne, oder die vorzugsweise sogenannten Gesetze der Technik, die technischen Gesetze der Kunst.

Was nun erstens die inneren wesentlichen Gesetze der Schönheit des Kunstwerkes betrifft, so sind diese vollständig ableitbar aus der im ersten Haupttheile dargestellten Theorie der Schönheit. Denn, da das Kunstwerk bei seinem Entstehen die Schönheit verwirklichen soll, so müssen sich alle Grundgesetze der künstlerischen Werkthätigkeit auf die Grundwesenheiten der Schönheit beziehen und aus ihr ordnungsgemäss entwickelt werden. Daher ist Folgendes das Erstwesentliche bei Hervorbringung jedes schönen Kunstwerkes, dass der Künstler der Grundwesenheit der Schönheit selbst gemäss verfahre, dass er also zuerst für die Einheit seines Kunstwerkes sorge, und dass es Selbständigkeit und wahre Ganzheit habe, dass er hierauf ebenso bedacht sei auf die Mannigfaltigkeit in der Einheit und bestimmter

Composition, und dass er drittens für Vereinheit und Harmonie seines Werkes sorge, und zwar so, dass diese drei Grunderfordernisse der Schönheit durch, in und mit einander erfüllt werden. In diesem allgemeinen Kunstgesetze entspringt folgendes zunächst untergeordnetes Gesetz: Der schaffende Künstler soll von dem Ganzen in die Theile gehen, von dem Ganzen sich in die Theile hineinarbeiten, von den Theilen soll er fortschreiten zu untergeordneten Theilen und von Nebentheilen zu Nebentheilen; eben damit, wie es das Grundgesetz der Schönheit erfordert, alle Theile zuvörderst ihre Bestimmtheit und ihr Maass im Ganzen empfangen und auf solche Weise mit dem Ganzen und unter sich zur Schönheit übereinstimmen können. Fehlerhaft dagegen ist es, wenn ein Künstler voreilig die Theile individuirt und von den Theilen nach und nach zum Ganzen aufsteigt. Dies ist fehlerhaft, weil das Ganze nicht seine Bestimmtheit von den Theilen empfangen kann, sondern vielmehr die Theile die ihrige erhalten müssen in dem Ganzen, vom Ganzen. Daher merkt man es gar wohl manchen Gemälden von nicht zu verachtenden Künstlern an, wenn sie von dem Gesetze, das soeben erklärt wurde, abgewichen sind, wenn sie, anstatt von dem Ganzen in die Theile, umgekehrt von den Theilen in das Ganze gearbeitet haben. Dasselbe gilt aber nicht weniger von dem Musiker, ja von jedem Künstler, zuhöchst aber, und zwar am allermeisten, von dem Dichter.

Zweitens aber die äussere Gesetzgebung und Regulirung der Kunst betrifft lediglich die äussere Darstellung des schönen Kunstwerkes, die äusseren Mittel, an einem bestimmten Gegenstande das Schöne nach seiner inneren Gesetzgebung zur Erscheinung zu bringen. Diese äussere Gesetzgebung der Kunst nennt man auch die Technik der Kunst, oder auch wohl die Practik. So bietet z. B. für die Poesie sogar das Technische der Sprache eine äussere technische Gesetzgebung, für den Bildhauer die äussere Kunst, die Stoffe zu wählen, die Stoffe gesetzmässig vorzubearbeiten, und mit passenden Werkzeugen durch äussere passende Kunstmittel die Schönheit der Gestalt herzustellen.

So wichtig nun die weitere Ausführung der Lehre von den inneren und äusseren objectiven Kunstgesetzen und Kunstregeln für den Künstler selbst ist, so liegt doch die Ausführung dieses Gegenstandes ausserhalb einer allgemeinen philosophischen Kunstlehre, daher muss es hier genug sein, die Grundlage dieser Lehre mitgetheilt zu haben.

Wir haben nun die Idee der Kunst in ihrer Einheit erkannt und die darin enthaltenen Ideen des Künstlers und des Kunstwerkes ebenfalls entwickelt. Es folgt also die zweite Abtheilung der allgemeinen Kunstlehre, welche die Aufgabe löst, die Idee der Kunst in ihrer urspründlichen Mannigfalt zu betrachten, und hier zeigt sich wieder als erste Aufgabe, die Kunst als Organismus der einzelnen bestimmten Künste zu betrachten, und die Ideen jeder besonderen Kunst zu entwickeln. Hier wird also auch die Eintheilung der schönen Kunst in die besonderen oder einzelnen Künste geleistet werden. Die ganze innere Organisation der Idee der schönen Kunst, also auch ihre Eintheilung in die besonderen schönen Künste, muss sich richten nach der inneren Organisation und der Eintheilung der Idee der Schönheit. Da wir aber hier im Folgenden blos von der schönen Kunst des Menschen handeln, so haben wir hierbei auch nur auf die Schönheit Rücksicht zu nehmen, sofern sie von dem Menschen als Künstler gebildet werden kann und soll. Nun ist aber jedes Kunstwerk eine individuelle, zeitliche Erscheinung des Schönen im Leben; die Kunst stellt ein Schönes dar, was in der Zeit wird, in der Zeit sich entwickelt und besteht, daher muss jede Schönheit der Kunst an irgend einem in der Zeit sich gestaltenden Wesen vorkommen, und so zeigt sich hier als erster Eintheilgrund der menschlichen Kunst: die Hinsicht auf das Wesen, woran das Schöne erscheint. Dieses Wesen, woran das Schöne erscheint, ist entweder selbst als ganzes Wesen das Kunstwerk, woran das Schöne in seinem Leben erscheinen soll; so z. B. wenn der Mensch sich selbst in Schönheit ausbildet, oder aber das Wesentliche, woran das Schöne erscheint, ist nicht ein an sich selbst lebendes Wesen als solches, auch dass es selbst schön sei, sondern es dient blos zum Mittel (medium), gleichsam als Träger, das Schöne an sich und in sich darzustellen. Das vermittelnde Wesen aber, woran das Schöne erscheint, kann selbst wieder ein lebendes Wesen sein, oder ein an sich lebloses Wesen, welches blos die Form der Schönheit an sich nimmt. So z. B. ist der Leib des Tänzers das vermittelnde Wesen, woran die Schönheit der menschlichen Gestaltungen in der Bewegung erscheint; nicht die Person des Tänzers ist es, worauf der Tänzer es absieht, sondern die Schönheit ist es in ihrer objectiven Würde, die er mittelst seines Leibes darstellen will. Eben so der Schauspieler, er will nicht die eigene Schönheit seines Lebens und seines Charakters darstellen, sondern er bedient sich seiner erscheinenden Persönlichkeit als des Mittels, er macht sich selbst zum Träger der poetischen Schönheit, die er in der Wirklichkeit des Lebens spielend darstellt. Wenn dagegen ein schönes Tonspiel durch

Fünfzigste Vorlesung.

musikalische Geräthe dargestellt wird, in der Instrumentalmusik, so ist hier das Mittel der Darstellung ein Lebloses für sich, welches aber durch die ihm innewohnende vibrirende Bewegung das Mittel wird, das schöne Gemüthsleben zu schildern, und so erscheint selbst am leblosen Stoffe, am Erz und am Marmor die freie lebensvolle Schönheit der menschlichen Gestalt.

Betrachten wir nun diese beiden Grundgebiete der menschlichen schönen Kunst, ein jedes für sich, und entwickeln die untergeordneten Ideen, welche in jedem von Beiden enthalten sind, als die Ideen der besonderen schönen Künste.

Das erste Gebiet also der schönen Kunst ist dies, dass das lebende Wesen selbst als solches das Kunstwerk sei, dass das lebende Wesen selbst schön gebildet werde. Hier ist also das lebende Wesen selbst und sein Leben der Gegenstand der schönen Kunst; dies ist also die Idee der schönen Bildungskunst oder der schönen Gestaltungskunst lebender Wesen als solcher, oder der Kunst, lebende Wesen zur Schönheit zu bilden, dass sie in Schönheit gekleidet leben. Dieses Gebiet der schönen Bildungskunst des Lebens reicht so weit als das Gebiet menschlicher Wirksamkeit, und, um die untergeordneten Gebiete dieser Kunst zu finden, dürfen wir nur vom Menschen als Künstler selbst ausgehn. Da zeigt sich das erste untergeordnete Gebiet der Lebenbildungskunst, dass der Mensch sich selbst als Lebenskünstler zur Schönheit seines ganzen Lebens ausbilde; denn, was der Mensch individuell darlebt, das soll er mit Freiheit nach Ideen gestalten, er soll sein ganzes Leben nach der ewigen Idee des Menschen vollenden in Einheit, Mannigfalt und Vereinheit, also in Schönheit.

Die nächste Kunstaufgabe also des Menschen ist, sich selbst an Geist und Leib zu einem schönen Menschen auszubilden, soweit dies in der Weltbeschränkung des Lebens ihm möglich wird, und zwar dieses sowohl in seinem persönlichen einzelnen Leben, als auch in seinem gesellschaftlichen Leben, in seinem Vereinleben mit den Menschen, mit der Natur und, in religiöser Hinsicht, mit Gott. Diese schöne Lebenskunst des Menschen, wonach er sein ganzes Leben, gemäss der Idee der Schönheit zu gestalten bestrebt ist, ist ein grundwesentlicher Theil der ganzen Lebenskunst.

Das zweite Gebiet der Bildungskunst des Schönen für den Menschen ist seine Wirksamkeit auf andere Menschen, auf einzelne und auf menschliche Gesellschaften. Da entspringt zunächst die Aufgabe für den Menschen, dass er Andere in Schönheit erziehe und unterrichte, also die Aufgabe des schönen Erziehungskunst in der Familie und ausser derselben, dann zweitens die Kunst des schönen geselligen Um-

gangs, die Kunst der schönen Geselligkeit, und zwar erstlich in freiem schönen Umgange, oder die schöne Kunst der freien Gesellschaft; dann aber die Kunst der Liebe in den innigeren persönlichen Verhältnissen der Ehe und der Familie und der Freundschaft, dann die höhere Kunst, dass der Einzelne das Seinige kunstreich mitwirke, dass alle menschlichen Angelegenheiten und Dinge in Schönheit vollendet werden, so z. B. auch die Kunst der schönen Gebräuche und Liturgien in der gesellschaftlichen Gottesverehrung, die Kunst, dass das Staatsleben öffentlich in die Würde erhabener Schönheit gekleidet erscheine, und endlich eröffnet sich hier die höchste Aufgabe der Bildungskunst für den Menschen und die menschliche Gesellschaften, dahin zu wirken, dass die ganze Menschheit als ein geselliges Ganzes in Schönheit organisirt werde und lebe.

Aber die Bildungskunst des Menschen beschränkt sich nicht blos auf den Menschen, sondern:

Drittens bezieht sich die Kunst, das Leben schön zu bilden, auch auf die ganze übrige Natur, auf das ganze Naturleben. Der Mensch soll als schöner Künstler frei nach Ideen einwirken in die ganze Natur, vollendend ihr Thierleben und ihr Pflanzenleben, vollendend die Harmonie und die Rhythmik des ganzen ihn umgebenden Lebens der Natur, d. i. die Idee der schönen Culturkunst der Natur, welche das ganze Naturleben in Schönheit zu gestalten bestrebt ist, und für diesen Theil der Bildungskunst ist das höchste Ideal für uns dieses, das die ganze Erde ein schön belebter Wohnort sei für die selbst in Schönheit vollendete Menschheit. Da sich also dieses erste Gebiet der menschlichen schönen Kunst auf das Leben aller Wesen der Welt bezieht, so kann diese Kunst die schöne Lebenskunst genannt werden, die da bestrebt ist, das ganze Leben aller lebenden Wesen nach den ewigen Ideen mit Freiheit schön zu gestalten. Nennen wir nun das Vermögen, das Individuelle frei nach Ideen zu gestalten in Schönheit, im Allgemeinen Poesie, so ist die schöne Lebenbildekunst auch die Poesie des Lebens zu nennen, welche auf der idealen poetischen Grundeinsicht beruht, dass das Leben in allen seinen Gebieten, in allen seinen Wesen bestimmt ist, frei und schön die ewigen Ideen darzustellen.

Betrachten wir nun ebenso das andere Gebiet der menschlichen schönen Kunst, wo irgend etwas Wesentliches die Erscheinung des objectiven Kunstschönen nur vermittelt. In diesem Falle ist das Kunstwerk ein sogenanntes reines, selbstständiges, objectives Werk, weil es hier nicht die Aufgabe gilt, ein lebendes Wesen selbst als solches schön zu gestalten, sondern die reine Schönheit an irgend etwas Wesentlichem erscheinen zu machen. Das Wesentliche nun, woran das ob-

jective Kunstschöne erscheint, kann entweder selbst ein lebendes Wesen sein, oder irgend etwas bestehendes Wesentliches, welches für sich selbst leblos ist, so z. B. das objectiv Schöne in Poesie erscheint an dem Dichter selbst als geistigem lebenden Wesen in seiner inneren Welt der Phantasie. Freilich ist es eigentlich der Dichter selbst, der auch sein Gedicht in sich enthält und ist, aber indem er dichtet, kommt es ihm nicht darauf an, sich, seine Persönlichkeit, schön zu gestalten, sondern das reine objective Schöne hat er im Auge, welches in seiner inneren Welt der Phantasie zur Erscheinung kommt, und welches er dann einkleidet in das schöne Kunstwerk der Sprache. Dagegen z. B. die reine plastische Schönheit kann äusserlich dargestellt werden an etwas Wesentlichem, an einem todten Stoffe, welches blos dadurch, dass es bleibend und gestaltbar ist, geschickt wird, das äussere Mittel zu sein, dass die ideale Schönheit der Gestalt des menschlichen Leibes rein als solche bleibend, objectiv zur äusseren Erscheinung komme.

Lassen Sie uns nun die einzelnen Gebiete, die in dieser zweiten Idee der menschlichen Kunst enthalten sind, entwickeln.

Das innere Gebiet dieser darstellenden Kunst für den Menschen, woran und wodurch das vom Geiste gebildete Schöne zur Erscheinung kommt, ist seine Welt der Phantasie. Darin wird das Schöne in wirklicher Bestimmtheit geschaffen, und darein wird auch aufgenommen dasjenige dargestellte Schöne, was dem Menschen in der äusseren Sinnlichkeit entgegenleuchtet. Die Welt der Phantasie ist die Welt des inneren freien Bildens nach Ideen, also die Welt des inneren Dichtens, und das, was diese Welt enthält, ist des Geistes innere Dichtung. Die Phantasie selbst, als Thätigkeit betrachtet, ist die dichtende Thätigkeit, die Dichtkraft und, überhaupt genommen, das Dichtvermögen, das Vermögen der schönen Dichtung. Also ist auch die Welt der Phantasie des künstlerisch begeisterten Menschen seine ursprüngliche Kunstwelt; ferner die Welt der schönen Dichtung in Phantasie umfasst anschauend und bildend alle allartige Schönheit aller Wesen des ganzen Lebens, sowie dies oben in der Abhandlung über menschliche Schönheit gezeigt worden ist.

Eben weil der Mensch als Geist und Gemüth aller Ideen mächtig ist, weil der Mensch als das Vereinwesen von Leib und Geist das vollwesentliche, vollständige endliche Wesen ist, das vollständige Ebenbild Gottes im Endlichen, daher kann gesagt werden, dass der dichtende Mensch in seiner Phantasie mit Freiheit die ganze Welt nachschafft und wiedergebiert, die ganze Welt in sich trägt, und zwar sie frei gestaltend nach Ideen in Schönheit. In dieser inneren Welt der Phantasie muss auch alles Schöne vorher da sein oder prä-

existiren, was der Mensch sonst objectiv gestalten soll. Die Kunst der freien Dichtung wird ja selbst von der vorhin betrachteten schönen Lebenskunst vorausgesetzt, denn, soll der Mensch sich in Schönheit bilden, so muss er zuerst seine eigene Schönheit in Phantasie vorausschauen, auch dass er sich selbst im Leben nach seinem innerlich gedichteten schönen Ideale ausbilde, und insonderheit, alle einzelnen äusserlich darstellenden Künste fordern, dass ihr Werk im Innern der Phantasie schon als freie Dichtung da gewesen, damit es diesem innerlichen Bilde gemäss äusserlich verwirklicht werde. So die Musik, welche der Tondichter uns zu hören giebt, muss von ihm zuerst in seiner Phantasie geschaffen und gehört werden. Das schöne Gemälde, welches der Maler äusserlich zu Stande bringt, ist Abbildung eines fixirten Momentes einer seiner inneren schönen Phantasiedichtungen, und was der Bildhauer bleibend für Jahrhunderte aufstellt, das musste er zuerst innerlich frei in Phantasiedichtung schaffen. Alle Künste also, deren Idee wir von nun zu entfalten haben, müssen in und aus der einen Kunst, der inneren schönen Dichtung abgeleitet werden, und dies ist die von uns zunächst zu lösende Aufgabe.

Wir haben zuletzt das zweite Gebiet der schönen Kunst zu betrachten angefangen, dessen Gegenstand nicht ein lebendes Wesen ist, sondern die reine Schönheit selbst, die an irgend etwas Wesentlichem zur Erscheinung gebracht wird. Da zeigte sich nun, dass das ursprüngliche Gebiet des objectiven Schönen für den Menschen seine innere Welt der Phantasie sei, in welcher er frei nach Ideen die Schönheit gestaltet. Es wurde ferner bemerkt, dass alles andere Schöne, was der Mensch durch bestimmte Kunst in der äusseren Natur und in der Gesellschaft der Menschen darstellt, dass alles dieses bestimmte äussere Schöne in der Welt der Phantasie präexistirt haben muss. Wenn demnach die Ideen der bestimmten Künste hier entwickelt werden sollen, so muss gezeigt werden, wie alle diese besonderen Ideen in und aus der einen schönen Kunst der inneren Dichtung in Phantasie hervorgehen, wie sie in der inneren geistigen Welt des Schönen begründet sind, und wie sie irgend einen wesentlichen Theil dieser inneren Welt des Schönen darstellen. Einundfünfzigste Vorlesung.

Die erste nun dieser besonderen Ideen der besonderen Künste ist die der Poesie, oder der vorzugsweise sogenannten Dichtkunst, welche das in Phantasie gestaltete Schöne in dem Kunstwerke der Sprache zur Darstellung bringt. Der Ursprung nun dieser ewigen Idee im Innersten des Geistes ist folgender. Der Mensch, als ganzes vernünftiges geistiges Wesen, sieht seinem innern Dichten in Phantasie und den

schönen Gebilden desselben selbst zu. Die Welt der Phantasie ist ihm eine innerlich gegebene schöne Welt, auf welche er betrachtend hinmerkt, welche er aufnimmt in sein Bewusstsein, schauend, und in sein Gemüth, empfindend. Das innere Dichten des Geistes wird stetig begleitet vom bewussten Anschaun des Geistes und vom lebendigen Gefühl des Gemüthes. Der dichtende Geist ist bei sich selbst, sich selbst gegenwärtig, und er selbst wird am lebhaftesten gerührt und bewegt von der Schönheit der Welt seiner Phantasie, und indem er so das innerlich Schöne in Phantasie aufnimmt in sich selbst als ganzen Geist und als ganzes Gemüth, wächst seine Begeisterung des Schaffens, und so wirkt dieses Zurücknehmen des Dichtens in den dichtenden Geist selbst wieder, die Schönheit befördernd, herabwärts. Daraus nun ergiebt sich zunächst, dass der Geist seine innere schöne Dichtung auch aufnimmt in seine Sprache, d. i. dass er das innerlich schön Gebildete in entsprechenden Zeichen darstellt, Zeichen, welche zugleich auch seine Empfindungen ausdrücken sollen. Gewöhnlich betrachtet man die Sprache als ein willkürliches, dem Geiste blos äusserliches Kunstwerk, welches nur um der äusseren Mittheilung willen von den Menschen erfunden sei. Vielmehr aber ist die Sprache ursprünglich ein inneres Werk des Geistes, ein rein geistiges Kunstwerk, worin in einem entsprechenden Organismus der Zeichen Alles, was der Geist innerlich lebt und erlebt, dargestellt werden kann und soll, alles sein Denken und Schauen, alles sein Empfinden, alles sein Wollen und Thun. Wir werden in der besonderen Betrachtung der Theorie der Poesie auf diesen Gegenstand zurückkommen, wo wir die Idee der Sprache, als des Organs der Poesie, in grösserer Bestimmtheit zu betrachten haben. Allerdings ferner ist es gegründet, dass der dichtende Mensch nicht isolirt ist von der äusseren Natur und von andern Menschen, mit denen er schon durch die gesellschaftliche Sprache sich verbunden findet, aber in Ansehung der Thatsache, dass die Sprache ursprünglich ein Kunstwerk des Geistes sei, und nicht blos dazu bestimmt, sich mitzutheilen, ist es gleichgeltend, ob der Dichter seine Sprache von aussen erlernt, oder ob er sie innerlich selbst gebildet hat; wenn nur diese Sprache ein schönes Organ ist für die Darstellung des Schönen, so wird er unwillkürlich, und dann auch mit Besonnenheit, seine inneren schönen Anschauungen und Empfindungen in Sprache einkleiden. Uebrigens ist die Sprache nicht blos dazu bestimmt, ein Organ der dichtenden Phantasie zu sein, sondern sie ist bestimmt, das ganze Leben des Geistes zu schildern, nicht blos dessen Schönheit. Aber die Sprache als solche ist ebenfalls wesentlich schön. Denn, wenn sie ein seiner Bestimmung entsprechender Gliedbau der Bezeichnung

ist, so muss sie dem Gliedbaue der Wesen und der Wesenheiten gemäss sein, mithin organische Einheit haben, d. i. Schönheit. Sofern nun die Sprache selbst ein individuelles Kunstwerk ist, ist auch sie nur ein Theil der inneren Welt der Phantasie, und die Aufgabe des Dichters ist also, die ganze Schönheit seiner inneren Welt in einem Theile derselben, in dem schönen Kunstwerke der Sprache, zur schönen Erscheinung zu bringen. Das aber ist die Idee der vorzugsweis sogenannten Poesie oder Dichtkunst, dass das innerlich geschaute Schöne auf schöne Weise in einer schönen Sprache dargestellt werde. Die Welt nun des innerlich individuellen Schönen im Geiste, d. i. die Welt der schönen Anschauung und des schönen Gefühls (und des schönen Willens) steht in der Form der zeitlichen Bildung, sie ist stetwerdend und wird zum Theil mit Freiheit des Geistes gebildet, also wesentlich in der Form der Zeit und der Form des Werdens, d. i. der stetigen Entfaltung der ganzen Wesenheit des lebenden Wesens. Da nun die Wesenheit selbst und ihre Form sich entsprechen muss, so wird das innerlich schön Gedichtete in Phantasie, auch sofern es wird, der reinen Zeitbestimmung nach, schön sein, es wird zeitgesetzmässig, zeitgemessen sein, das ist rhythmisch. Also Rhythmus ist wesentliche Grundform alles innerlich Schönen in Phantasie. Da nun in der Poesie das innerlich Schöne in schöner Sprache schön dargestellt wird, und da die Sprache selbst ein schönes Theilkunstwerk der Phantasie ist, so wird auch die Sprache, worin das Gedicht erscheint, zeitgesetzfolglich, zeitgemessen sein, rhythmisch, und sofern dieses Rhythmische der poetischen Sprache in sich gleichförmig wiederkehrend ist, periodisch rhythmisch, wird auch die poetische Sprache zeitgemessen, metrisch sein. Hieraus ergiebt sich nun, dass die Poesie als die Kunst, das Schöne der Phantasiewelt in Sprache schön zu gestalten, die erste bestimmte schöne Kunst ist, welche der Geist aus seiner Welt der Phantasie hervorbildet, dass sie aber schon die Sprachkunst voraussetzt, indem das, woran das Schöne der Phantasie poetisch erscheint, die Sprache ist. Endlich, da die Welt der Phantasie alles allartige Schöne umfasst, weil, wie oben bewiesen, der Mensch aller Ideen künstlerisch mächtig ist, und da die Sprache geschickt ist, ebenfalls alles allartige Schöne darzuzeichnen, so folgt, dass die Poesie in dieser Hinsicht die eine und die ganze Kunst des Geistes ist, worin das Schöne der Phantasie auf bestimmte Weise erscheint, dass also die Poesie universal ist und total, dass sie alle und die ganze Schönheit darzustellen unternehmen kann. Und da die Tonsprache des Menschen, oder die Lautsprache, eine gesellschaftliche ist, so kann auch das in Sprache gekleidete Gedicht des Künstlers lebendig

aus dem Geiste des Dichters hervortreten in das Reich der mit ihm als Menschen verbundenen Geister, und so kann der Dichter am meisten dem künstlerischen Grundtriebe genügen, das von ihm innerlich geschaute und gebildete Schöne mitzutheilen, und das von andern Dichtern geschaute und gebildete Schöne ebenso freithätig zu empfangen und in seine eigene innere Welt aufzunehmen; und indem dies gesellschaftlich von Dichtern geschieht und erstrebt wird, so ist dadurch auch gesellschaftliche Poesie möglich, auch Volkspoesie.

Wir wenden uns nun zu der Betrachtung der nächsten Idee derjenigen schönen Kunst, welche mit der Welt der Poesie zugleich im Geiste entspringt. Dies ist die schöne Kunst des Tones, die Musik, die Tondichtkunst, oder Tonkunst. Diese Kunst ist von der Poesie selbst unzertrennlich, schon deshalb, weil das Gedicht wesentlich in der Lautsprache erscheint, nicht etwa blos in einer räumlichen Gestaltzeichensprache, sowie allerdings die Chinesen dichten in ihrer reinen Gestaltzeichensprache. Aber die Musik, oder die Kunst des Tones entspringt nicht erst aus der sprachlichen Poesie, sondern mit ihr zugleich in dem gemeinsamem Gebiete alles inneren Schönen, in der Welt der freien Dichtung der Phantasie. Die Musik als Tonleben ist schon an sich der reiner Schönheit fähig, d. i. die Welt der reinen Töne als solcher ist eigenschön. Aber als menschliche Kunst betrachtet, ist die Tondichtkunst geistigen Ursprungs. Denn die Tonkunst stellt in der Welt schöner Töne das Gemüthsleben des dichtenden Geistes dar, das Spiel seiner Empfindungen, womit der dichtende Geist sein eigenes inneres Werk begleitet, der Empfindungen, die das innere Gedicht dem Dichter selbst einhaucht. Daher ist die Idee der Tondichtkunst des Menschen: schöne Darstellung seines ganzen Gemüthslebens in der Welt des Tones, d. i.: 1) Darstellung der Empfindung in Lust und Schmerz; 2) der Neigung des Gemüthes in Liebe und Abneigung; 3) der Kraft des Gemüthes als strebender Thatkraft, sowohl in Erhebung der Kraft als Muth, als auch in Senkung der abnehmenden Kraft in Darstellung der Schwachheit der Kraft. Aber in diesen drei Momenten besteht das reine Gemüthsleben, in Empfindung, Neigung und Kraft. Die Schilderung nun des ganzen Gemüthslebens als schönen Gemüthslebens in der Welt an sich schöner Töne ist die Tondichtkunst, die Musik des Menschen.

Zweiundfünfzigste Vorlesung.

[Wir haben die Idee der Musik zu betrachten angefangen als der Kunst: das Schöne im freien Tonspiele darzustellen. Es wurde bemerkt, dass das Tonspiel an und für sich *schon*

schön ist, dass es aber als menschliche Kunst dadurch höhere Schönheit empfängt, dass es das Leben des menschlichen Gemüthes darstellt in Empfindung, Neigung und Kraft.] Lassen Sie uns nun die Hauptmomemte dieser Idee im Besondern betrachten.

Der Ton als solcher ist eine innere Selbstbewegung des Leiblichen oder Materiellen. Er ist Ausdruck der erregten inneren Thätigkeit des Stoffes in schwingender oder vibrirender Selbstbewegung. Der Körper, der da tönt, ist in sich selbst ganz, durch und durch bewegt, und insonderheit der gemüthinnige Ton der menschlichen Stimme ist ein leibliches und geistiges Ergebniss seiner ganzen Gemüthsstimmung, sowie sich diese darstellt in der Erregtheit seines ganzen Nervensystems, welche selbst wieder sich offenbart in der Thätigkeit der Stimmnerven und der Brustnerven, so dass der Ton vom Herzen kommt, als Antwort gleichsam des ganzen Gemüthes des Menschen auf Alles, was das Gemüth geistig und leiblich afficirt, erregt und bewegt. Aber der Ton, sofern er das Schöne darstellt, ist sowenig als auch die Sprache ein blos äusserlich Leibliches, sondern ursprünglich innerlich: im Geiste wird er gehört und gebildet, sowie auch die Sprache ursprünglich ein inneres geistiges Gebilde ist, und was der Mensch äusserlich durch Töne Schönes hervorbildet, das hört er zugleich, oder hört er zuvor, innerlich in Phantasie, einstimmig, oder auch vielstimmig; denn zwar ist des Menschen leiblicher Organismus nur einstimmig, aber im Innern des Gemüthes vernimmt er viele Stimmen, welche das Leben des Gemüthes schön darstellen, und je reicher das innere Gemüthsleben der Menschen und der Völker wird, desto vielstimmiger bildet sich auch die Musik aus. Die Griechen, die Inder noch heute, haben blos einerleistimmige Musik, und wenn noch so Viele singen, so singen sie unisono, ohne alle Harmonie in unserm jetzigen Sinne, welches auf eine innere Armuth des Gemüthes in dieser Hinsicht deutet. Ferner bildet allerdings die Tondichtung zunächst, unmittelbar, nur das Gemüthsleben dar, die Empfindung und Neigung der Gemüthskraft, aber doch bezieht sich die Musik auch, mittelbar, wesentlich auf das intellectuelle Leben des Geistes, auf sein Schauen, Erkennen, Denken. Denn dasjenige, was das Tongedicht im Gemüthe hervorruft, ist ja der ganze Inhalt des inneren schönen dichterischen Lebens, also auch der Zustand des Erkennens, auch die schönen Anschauungen der Phantasie. Ueberhaupt steht ja das Gemüth als empfindend in wesentlicher Abhängigkeit von dem Geiste als intellectuellem Wesen: alles Bestimmte, was wir denken, erkennen, anschauen, ruft eine bestimmte Empfindung hervor, bestimmt unsere Neigung oder Abneigung, weckt oder schwächt die Kraft des Gemüthes,

aber die Stimmung des Gemüthes ist ja die musikalische Stimmung. Demnach wirkt auch das Erkennen des Geistes wesentlich ein in die Tonkunst, die ganz bestimmten Anschauungen und Gedanken spiegeln sich auch noch ab in der Schilderung des schönen Gemüthslebens durch Töne. Aber der wesentliche Unterschied hierbei ist, dass die Musik das Gemüthsleben unmittelbar als gegenwärtig schildert, und zwar in der zartesten Bestimmtheit, dass sie aber das Leben des erkennenden, sinnenden Geistes nur mittelbar durch die Gemüthsstimmung, also auch nur unbestimmt, darzubilden vermag.

Es ist also wahr, die Musik und jedes Tongedicht insbesondere haben auch einen intellectuellen Sinn und Charakter, aber nur mittelbar durch ihren gemüthlichen Charakter. Da ferner das ganze Leben des Geistes und des Gemüthes zeitgesetzlich und zeitgemessen ist, das ist rhythmisch und metrisch, so folgt, dass auch die schöne Tonkunst auf ihre eigne Weise rhythmisch und metrisch sein muss, oder, dass das schöne Kunstwerk der Musik aus zeitlich wohlgeordneten Theilen oder Rhythmen, in bestimmt gemessenem Takte erscheinen muss.

Dies nun ist die Idee der reinen Musik, sofern sie als selbständige Kunst gedacht wird und lebt, eine Idee, die wir weiter in ihren Inhalt in der besonderen Aesthetik entfalten müssen.

Die reine Musik nun, als die wortlose, sprachlose Tonkunst, erscheint auch äusserlich einsam oder gesellschaftlich, als einstimmige oder vielstimmige Instrumentalmusik. Zunächst aber fügt sich zu dieser Idee der reinen Musik die Idee einer vereinten Kunst, welche der harmonische Verein der Poesie mit der reinen Musik ist, d. i.: die Idee der Gesangskunst. Der ewige Grund dieser Idee im Geiste ist folgender. Die Poesie, sofern sie in der Lautsprache erscheint, nimmt wesentlich ein musikalisches Element in sich auf, weil die menschliche Stimme nothwendig zugleich den Ausdruck des Gemüthslebens annimmt. Aber das innere Gedicht selbst, die Dichtung, wie sie der Dichter im Geiste schaut, enthält ja selbst Gemüthsleben, Gemüthsleben des Inhalts des Gedichtes, der gedichteten Personen und das eigene Gemüthsleben des Dichters, der sein Gedicht nicht bilden kann, ohne dabei innig zu empfinden, ohne dass seine Gemüthskraft auf's Lebendigste erregt wird. Daher fordert die poetische Stimmung des Dichters selbst, dass das Gemüthsleben seiner inneren Bildung, auf schöne Weise in Tonspiel gekleidet, erscheine. Da nun die menschliche Sprache dessen fähig ist, dass die Worte, ohne ihre Bedeutsamkeit zu verlieren, zugleich in musikalischen Verhältnissen ausgesprochen werden, so geht das Gedicht, diesen ewigen Gründen zufolge, als

Gesang in das Leben hervor. Das Kunstwerk aber des Gesanges muss zugleich als musikalisches Kunstwerk rein schön und vollendet sein, zugleich aber auch als wörtlicher Ausdruck der inneren Poesie. Das Gesangsstück darf nicht aufhören, eine vernehmliche Rede zu sein, und ebenso wenig darf es die Gesetze der Schönheit der Melodie und der Harmonie verletzen. Beide Künste, Poesie und Musik, beschränken sich in ihrem Vereine zur Gesangskunst wechselseits, ohne jedoch etwas von ihrer doppelten Schönheit aufzugeben. Dies wird sich weiter unten zeigen in der allgemeinen Theorie der Gesangsmusik. Da nun aber der Gesang, musikalisch betrachtet, nur ein Theil der ganzen Musik ist, und da die singende Stimme durch die eigenthümliche Gesetzmässigkeit der poetischen Sprache wesentlich beschränkt ist, so entspringt hieraus die Idee einer noch weiteren Vereinigung, der Vereinigung der Gesangsmusik, der Vocalmusik mit der reinen Musik, mit der Instrumentalmusik, d. i. die Idee des Gesanges mit Begleitung.

Ursprünglich nun ist auch der Gesang und die Vereinigung des Gesanges mit der reinen Musik ein Theil der inneren Poesie des Geistes, und alle Kunstwerke dieser beider Künste werden innerlich in Phantasie empfangen vom Künstler und müssen aufgenommen werden vom Hörer mit freier Geistesthätigkeit in die höhere innere Welt des Dichtens; sie können also nur in dem eine gemüthliche Antwort finden, der innerlich Dichter ist, dessen Gemüthsleben selbst schon schön gebildet ist, der in sich selbst schon Musik hat.

Wir kommen nun zu der Entwicklung der Idee eines anderen Ganzen der besonderen Schönkunst, der im Raume Sichtbares darstellenden, Gestalten darbildenden Schönkunst. Der innere Grund dieser Idee der das Schöne räumlich darstellenden Kunst ist dieser, dass die Welt der Phantasie selbst zum Theil eine leibliche ist, welche Leibliches im Raume und in der Zeit Gestaltetes enthält, und dass dieses innerlich räumlich Gestaltete als solches schön durch Phantasie gestaltet wird. Dazu kommt, dass der Mensch als Geist die Bilder aller Raumgestaltungen ausser ihm mittelst der äusserlich sinnlichen Wahrnehmung aufnimmt in seine innere räumliche Phantasiewelt und auf solche Weise eine doppelte vereinte schöne leibliche Welt in sich trägt: einmal seine inneren frei gebildeten schönen Raumgestaltungen, dann die getreu in's Innere aufgenommenen äusserlich leiblichen schönen Bilder, und diese beiden mit individueller Freiheit unter sich vereint. Die Hauptmomente aber der inneren leiblichen Schönheit, sofern sie räumlich erscheint, sind: die eigentliche Raumgestalt nach der Erstreckung in Länge, Breite und Tiefe; dann die schönen Stellungen sol-

cher räumlichen Gebilde, die der articulirten Bewegung fähig sind; weiter die Schönheit der Bewegung. Auf diesen drei Momenten der inneren leiblichen Schönheit beruhen die besonderen Ideen von drei bestimmten, im Raume gestaltenden Künsten, welche wir also zunächst su entwickeln haben.

Dreiundfünfzigste Vorlesung.

[Wir haben angefangen, die Idee der im Raume darstellenden schönen Kunst zu entwickeln; ihre innere Grundlage im Geiste ist die leibliche Welt in der Phantasie. Das leibliche im Raume Gestaltete ist als solches dreifach schön, einmal in der ruhenden Gestalt als solcher, dann in der werdenden Gestalt der Stellung und in der Bewegung.]

Aber das leibliche in dieser dreifachen Hinsicht Schöne ist zugleich auch fähig, auf diese dreifache Weise die Schönheit des Geistes, des ganzen geistigen Lebens auszudrücken, oder das leibliche, im Raume schön Gestaltete ist zugleich ausdrucksame, symbolische Schönheit, darbildend die Schönheit des Lebens des Geistes; daher ist die im Raume erscheinende leibliche Schönheit, an sich und als Darstellung der geistigen Schönheit, der ganze Gegenstand der raumdarstellenden schönen Kunst. Freilich ist eigentlich das Gebiet des Räumlichen in der Phantasie nur ein Theil der ganzen Welt der Phantasie, also entspringt auch die im Raume darstellende Schönkunst nur in diesem Theile der Phantasiewelt, weil aber und sofern die leibliche räumliche Schönheit alle allartige Schönheit in sich bedeutsam ausdrückt, insofern ist mittelbar dennoch die ganze Welt der Dichtung in Phantasie der Gegenstand der raumdarstellenden Schönkunst. Und da unter allen leiblichen Objecten und Gebilden der menschliche Leib das vollwesentlich schöne Gebilde ist und zugleich das vollwesentlich bedeutsame und ausdrucksame Gebilde, so folgt, dass der menschliche Leib in seiner räumlichen Erscheinung, in Gestalt, Stellung und Bewegung, das innerste, reichhaltigste und vorwaltende Object der ganzen raumgestaltenden Schönkunst ist. Die Idee der räumlichen Darstellung der Schönheit durch Kunst ist eine, aber sie enthält in sich mehrere Theilideen, welche ihr untergeordnet und eingeordnet sind, als die Ideen der besonderen darstellenden Künste.

Zuerst die Idee, dass die ganze leibliche Welt im Sinnenscheine des Lichts dargebildet wird durch Kunst, die Idee der Malerei. Zunächst die Idee, dass die reingestaltliche Schönheit als solche in wahrhafter Ausdehnung nach Länge, Breite und Tiefe im Raume gestaltet erscheine, oder die Idee der Plastik, der Bildnerei oder Raumbildnerei. Zunächst die Idee der werdenden Schönheit der Gestaltung in Stellung, und zugleich die Darstellung des inneren geistigen

und gemüthlichen Lebens durch Stellung und Geberdung: die Idee der reinen Mimik, oder der mimischen Kunst. Weiter die Erscheinung der räumlichen Schönheit in der werdenden, fortschreitenden Bewegung, die Idee der Orchestik oder Tanzkunst im weitesten Verstande, vornehmlich also die Kunst der schönen Bewegung des menschlichen Leibes. Endlich die Idee der Vereinigung der Darstellung des Schönen in Stellung und Bewegung, die Idee der mimischen Orchestik, oder der pantomimischen Tanzkunst.

Alle diese einzelnen Künste, deren besondere Ideen hernach müssen betrachtet werden, theilen sich in die ganze Aufgabe der einen schönen darstellenden Kunst. Jede nimmt sich davon ein bestimmtes Gebiet, indem sie die leibliche Schönheit nach einer bestimmten Wesenheit in objectiven Kunstwerken darstellt. Die ganze Erscheinung des Lebens im Lichte nimmt sich die Malerei zum Gegenstande. Die Schönheit, wie sie offenbar ist in der reinen Raumgestaltung, fasst die Plastik auf, die reine Schönheit in der Stellung und in der Geberdung die Mimik, und die Schönheit in der articulirten Bewegung, in der fortschreitenden Gliedbewegung unternimmt die Orchestik rein zu gestalten, so dass alle diese Künste, erst in ihrer harmonischen Vollendung gedacht, die ganze leibliche Schönheit darstellen, wie sie auf einmal und ganz lebt in der Phantasie des dichtenden Geistes.

Lassen Sie uns nun die jetzt erklärten besonderen Ideen der darstellenden Künste im Einzelnen betrachten.

Zuförderst also die Idee der Malerei. Die Malerei als äusserlich darstellende Kunst ist Darstellung eines in sich beschlossenen, im Raume erscheinenden Schönen in einem Momente der Zeit durch Licht und Farbe in einer Fläche, also nur in einer Ansicht nach dem Gesetz der Perspective oder des Fernscheins. Das Erstwesentliche also dieser schönen Kunst und eines jeden Werkes derselben ist der schöne Inhalt oder Gehalt, der in Phantasie frei gedichtet da sein muss, das innerlich kunstvoll Gedichtete in Phantasie selbst, entweder als ruhig da seiendes, im Raume gestaltetes Schöne, oder als eine schöne Begebenheit, oder als beides zugleich, das innerlich gehaltvoll gedichtete Werk, welches im Maler selbst gleichsam leiben und leben muss. Diese innere poetische Anschauung des im Sinnenscheine des Lichts Darzustellenden bestimmt auch den Werth und die Würde eines jeden Gemäldes, denn es ist ja eben der rein poetische Kunstgehalt. Daher wird mit Fug behauptet, der Maler muss innerlich ein schöpferischer Dichter sein, nicht ein Dichter oder Poet, der seine inneren Anschauungen in der Sprache kunstreich darbildet, aber ein innerlich freier, gottähnlicher Schöpfer und Bildner muss er sein des im Raume erscheinenden Schönen.

Wenn nun der Maler seinen schönen Gegenstand als lebend, in der Zeit sich gestaltend und begebend, in der inneren Welt der Phantasie anschaut, dann hat er zunächst zu wählen den einzigen Moment, in welchem das Gemälde diesen Gegenstand fassen und zur poetischen Wirklichkeit für das äussere Auge darstellen soll. Er hat den echten poetischen Moment des innerlich geschauten leiblichen Schönen zu wählen, worin er die innere Begebenheit fixire, anhalte, um in diesem einzigen Momente die ganze innere Begebenheit und ganze Wesenheit seiner inneren poetischen Anschauung im Gemälde zu verwirklichen. Der Moment also, den der Maler erwählt, muss der höchst poetische Moment seiner inneren Anschauung sein, der Hauptmoment der inneren Begebenheit, die er darstellen will, der Hochpunct der Entwicklung der Schönheit, der entscheidende Punct, oder der kritische, charakteristische Punct der ganzen poetischen Gestaltung. Denn, da das Gemälde nur die Gegenwart eines Moments hat, so muss dieser Moment so gewählt werden, dass darin die ganze Vergangenheit dieser Begebenheit sich darstellt und auch ihre Zukunft schon gleichsam prophetisch in diesem Momente ausgesprochen ist. Hauptsächlich durch die richtige Wahl des Moments gewinnt das Gemälde an Zeitdauer, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Sehen wir hier nochmals darauf hin, wodurch im inneren Leben des Geistes die Möglichkeit des Gemäldes gegeben ist, so finden wir sie in der Macht der Phantasie, das fliessende Leben des inneren Gedichtes in jedem Momente der Entwicklung zu fixiren, darauf mit Freiheit hinzuschauen, und einen bestimmten Moment dieser Entwicklung als den entscheidenden kunstvoll auszubilden. Jedes Gebilde der Phantasie ist die Darstellung einer bestimmten schönen Idee, es hat also seine bestimmte Gegenwart, die zum Theil vergangen ist, zum Theil noch werden soll, aber in einem jeden Momente des stets fliessenden Punctes der Zeit ist die Gestaltung in unendlicher Bestimmtheit da und spiegelt den verflossenen Theil ihrer Gegenwart und kündigt an den kommenden Theil ihrer Gegenwart, ihre Zukunft. Hierauf beruht die Möglichkeit der schönen Kunst der Malerei.

Sehen wir nun zunächst auf das Mittel der Darstellung dieser bildenden Kunst, auf die Naturwesenheit, worin die Malerei ihr Schönes darstellt. Diese ist das Licht, rein und allein das Licht, nach seiner Bestimmtheit als Hellung oder Helligkeit und nach seiner Artverschiedenheit, als Farbe. Die erste Beschaffenheit des Lichts, bestimmt hell und dunkel zu sein, nennt man das Helldunkel, chiaroscuro, clair-obscur. Die zweite Beschaffenheit des Lichts, verschiedenfarbig zu sein, nennt man das Colorit oder die Färbung, ein Ausdruck, der jetzt für Colorit schon von vielen Künstlern angewandt

wird, oder Farbengebung. Vorwaltend ist für die Kunst der Malerei das Helldunkel, weil inmittelst desselben die ganze Raumgestaltung auch nach Stellung und Bewegung vollständig erscheint. Daher schon Gemälde in einer Farbe, monochromatische Gemälde, oder chiaroscuri einen hohen Kunstwerth haben können, sowie auch die ganze farbige Malerei in der Kupferstecherkunst, überhaupt in dem helldunkeln Abdruck, getreu wiedergegeben wird nach ihrer ersten Wesenheit. Dennoch aber kommt auch die Artverschiedenheit des Lichts, das Colorit, zur Vollendung der Malerei wesentlich hinzu, so dass einem Gemälde, was nicht colorirt ist, allerdings eine Wesenheit zur Vollendung mangelt, erstlich deshalb, weil die Farbenverschiedenheit selbst als solche organische Harmonie d. i. Schönheit an sich hat, auf ähnliche Weise, wie der Ton, dann zweitens, weil die Bestimmtheit der Farbe, welche alle Naturgebilde im Raume annehmen, die innere Wesenheit derselben ausdrückt, deren innere Art und Weise den inneren Kräften der leiblichen Gebilde entspricht, indem die eigenthümliche Schönheit der Färbung in vollbestimmter Harmonie sich befindet mit der eigenthümlichen, inneren Schönheit der räumlichen Gebilde und der Naturthätigkeiten. So finden wir die einfachen Grundfarben in gesetzmässiger Folge dargestellt in der Natur, das Rothe im Feuer, das Blaue in der Luft, das Gelbe an der Erde, das Grüne am Wasser, und diese einfachen Farben brechen sich in schönem Schmelz in der Natur. Als wesentlicher Ausdruck der eigenthümlichen Schönheit der organischen Gebilde bricht die Färbung schon an den Blumen hervor, dann an den höchsten Entfaltungen der Insecten, aber die zarteste und höchste Verklärung der Färbung findet sich an dem menschlichen Leibe als dem in allen Hinsichten vollendet-endlichen Naturwerke. In der Haut dieses vollendetsten Gebildes bei den schönen Stämmen nimmt sich das Licht wieder in sich selbst zusammen im reinen Weiss, und das innere Feuer des Lebens verkündet sich im Roth, gemildert durch die Beimischung der Farbe der andern Elemente. Wenn demnach einem Gemälde die Farben fehlen, so fehlt ihm ein grundwesentlicher Ausdruck der inneren Schönheit der räumlichen Gebilde.

Sehen wir zunächst auf das nächstfolgende Moment der Idee dieser Kunst, wonach ihr Werk nur in einer Fläche erscheint, so ist offenbar, dass nur auf diese Weise, in dieser Beschränktheit es möglich ist, in einem Werke die ganze räumliche Bestimmtheit kunstvoll darzustellen für die Auffassung in einem Blicke. Es ahmt hierin die Malerei der Natur selbst nach, welche in dem Augennerv eines jeden menschlichen Leibes, sowie er sie anblickt, stetig ein unendlich bestimmtes Gemälde entwirft. Der Maler aber giebt der

Natur gleichsam dieses ihr Bild, was sie in in seinem Auge zeichnet, verklärt und verschönert zurück in einem jedem Gemälde, welches in einer Fläche die innere Schönheit der Phantasiewelt ausbreitet. Hieraus aber ergiebt sich für den Maler und sein Werk eine doppelte Beschränktheit, die nie überschritten werden darf. Einmal das Gesetz des perspectivischen Erscheinung, wonach die Gestalt eines und desselben leiblichen Gegenstandes, von verschiedenen Seiten angesehen, eine unendlich verschiedene ist, und wonach für einen bestimmten Augenpunkt zugleich die Gegenstände nach dem Verhältnisse ihrer Entfernung kleiner erscheinen. Hiermit ist zugleich die zweite Beschränkung gegeben, dass das Gemälde den Gegenstand nur in einer einzigen, einseitigen Ansicht darstellen kann. Daraus entspringt für den Künstler die wesentliche Forderung, dass er nächst dem Momente des Gemäldes mit gleicher künstlerischer Sorgfalt die Ansicht des Gemäldes auswähle und auch allen einzelnen Theilen seines Gemäldes diejenigen Stellen und Stellungen anweise, dass ein jeder Theil des Gemäldes gerade in derjenigen einseitigen Ansicht erscheine, worin er selbst seine Schönheit darstellt, und worin er stehen muss gemäss der Idee des ganzen Kunstwerkes. Aber innerhalb dieser beiden unübersteiglichen Grenzen steht der Malerei alle allartige Schönheit offen. Sie vermag es, die ganze Welt der inneren schönen Dichtung, der inneren Phantasie des Geistes unmittelbar, oder mittelbar, zur kunstreichen Darstellung zu bringen. Daher behauptet werden muss, dass die Malerei nächst der Poesie, die das Schöne in Sprache gestaltet, die am meisten universale und totale Kunst ist, indem sie das Innigste und Tiefste und Reichste des leiblichen und geistigen Lebens im Raum zu gestalten vermag. Eins aber hat die Malerei vor der Poesie wesentlich voraus; denn die Poesie stellt das Schöne nur dar in gestaltlosen Zeichen, in Worten, welche erst der Hörer oder Leser in innere wesenhafte Anschauung übersetzen muss. Aber die Malerei giebt ihr Schönes in wesenhaften wahrhaften Bildern; sie stellt es selbst dar in wahrer Gegenwart, freilich nur im Raume, also das geistig Schöne nur mittelbar, freilich nur in Lichtgestaltung und Färbung und in ruhender Stellung und Geberdung; aber es erscheint doch in der Malerei ein Theil der inneren poetischen Welt selbst. Dagegen freilich vermag die Poesie das innere Schöne durch Zeichen gleichförmig darzubilden. Da nun auf solche Weise Poesie und Malerei auf gleiche Art in der Welt der inneren Dichtung entspringen, die beide einerlei Gegenstand haben, und beide auf entgegengesetzte Art beschränkt sind, so suchen sie sich einander. Die Malerei fordert zur Grundlage die Poesie, und diese wird verherrlicht und erscheint in

wahrer Gegenwart in Gemälden, welche ihre vorwaltenden Scenen darstellen. Die Poesie findet allerdings die Verklärung ihrer Meisterwerke in der sichtbaren Erscheinung schöner Gemälde, einzelner und ganzer Reihen von Gemälden. So ist die ganze Welt der hellenischen bildenden Kunst, der Malerei und der Plastik, die sinnlich vergegenwärtigte Erscheinung ihrer Volkspoesie, ihrer Mythologie und poetisch verklärten Geschichte, und die entscheidendsten Kunstwerke der hellenischen Künstler stellen Hauptpersonen und Hauptscenen aus den grössten Werken der hellenischen Poesie dar. Ebenso stellt die christlich religiöse Malerei die in religiöse Poesie aufgenommene christliche Ideenwelt und Geschichte in schöner sinnlicher Gegenwart der Beschauung dar. Dahin deuten auch die in neuerer Zeit erscheinenden Reihen malerischer Darstellungen der grössten Werke der Poesie. So Flaxmans Umrisse zum Homer, neuerdings mehrere malerische Darstellungen der grössten Werke Goethes. Dagegen bedarf die Malerei zu ihrer grössten Vollendung grundwesentlich der Poesie, insonderheit der allgemeinen Poesie des Volks, welchem der Maler seine Kunstwerke darbietet.

Sowie die Poesie die Malerei zu ihrer Verklärung und Verherrlichung fordert, so bedarf dagegen die Malerei ebenfalls der Poesie wesentlich als ihrer gemeinsamen, allen ihren Werken zum Grunde liegenden Kunstwelt, worin die Malerei, besonders als Historienmalerei, ihre ganze poetische Gegenwart und jedes einzelne Gemälde seine ganze Wesenheit und Wahrheit bekommt. Denn, indem der Maler die von ihm dargestellte Begebenheit bei dem Beschauer als bekannt voraussetzen kann, so gehört der von ihm gewählte malerische Moment einem bekannten poetischen Ganzen an; dadurch erst wird es für den Beschauenden völlig belebt; erst dadurch empfängt es seine Vergangenheit und Zukunft, wovon das Gemälde in seinem Moment gleichsam nur die Blüthe darstellt. Erst dann also, wenn das Gemälde in seiner ganzen poetischen Totalität erfasst wird, kann der Sinn des Malers ganz begriffen, verstanden und empfunden werden und das Gemälde gewürdigt werden nach seinem ganzen Inhalt, nach seiner ganzen Wahrheit. Vierundfünfzigste Vorlesung.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung der Idee der plastischen Kunst, der Plastik oder der reinen Gestaltkunst. Die leiblichen Dinge sind schon durch ihre Raumgestalt schön, sofern die räumliche Form als bleibende gedacht wird. Deshalb vermag der Geist, die reine Idee der Gestaltschönheit zu fassen, und alsdann die innere, reine Gestaltschönheit mit sachlicher räumlicher Wahrheit äusserlich dar-

zustellen. Dies also giebt die Idee der plastischen Kunst, oder der die reine gestaltliche Schönheit bildenden Kunst. Daher ist für diese Kunst der Stoff, woran die Schönheit der Gestalt erscheint, als solcher gleichgiltig, wenn er nur geeignet ist, die reine Schönheit der Gestalt zur Anschauung zu bringen, und da die reine Gestalt zumeist durch das Auge wahrgenommen wird, so arbeitet die Plastik vornehmlich für die Wahrnehmung des Auges. Da aber die plastische Kunst die Raumgestalt in sinnlicher Wahrheit darstellt, ausgedehnt nach Länge, Breite und Tiefe, so kann die plastische Schönheit auch zum Theil durch das Gefühl wahrgenommen und empfunden werden, und ebenso kann der plastische Künstler bei der Bearbeitung seines Werkes Auge und Gefühlssinn zugleich zu Hilfe nehmen, ja, es ist nicht ungedenklich, dass auch ein Blinder Versuche in der plastischen Kunst mache. Er wird freilich kein Praxiteles werden, oder Zeuxis, doch aber vielleicht im beschränkten Kreise eine schöne Gestalt hervorbringen, sowie im vorigen Jahre gemeldet wurde, dass ein Blinder sich der Bildhauerkunst widme. Aber, sowie das Auge weit zarter und inniger ist als das Gefühl, so bleibt es auch das Vorwaltende in der Plastik.

Die Art und Weise nun, wie das plastische Kunstwerk hervorgebracht wird und äusserlich erscheint, ändert nichts in dem Hauptcharakter dieser Kunst, welcher darin besteht, dass die Gestalt nach allen dreien Dimensionen erscheine, sei es nun als volles Rundbild, als Statue, oder in halbrunder Arbeit, entweder erhaben oder hohl, immer muss es die wirklichen Dimensionen der Länge, Breite und Tiefe an sich haben und als rein plastisches Werk von aller Perspective sich enthalten. Ob nun das plastische Kunstwerk von aussen hineingebildet sei von festen Massen, als Werk der Bildhauerei, oder auch als hohle Arbeit an festen Massen, wie z. B. an den feineren hohlgearbeiteten Steinen, oder sei es in weichen Massen ursprünglich gebildet, entweder bossirt, oder in Metall gegossen, das Alles ändert an dem Grundcharakter dieser Kunstwerke nichts, bestimmt freilich dem plastischen Kunstwerke sein Gebiet und seine Grenze durch die äusseren Bedingungen der Erscheinung, aber poetisch betrachtet und nach der reinen Idee der Plastik genommen, sind alle diese Werke von gleicher Art. Da nun aber das plastische Kunstwerk die leibliche Gestaltung in drei Dimensionen darstellt, so wird dadurch der Umfang plastischer Werke wesentlich begrenzt, und in dieser Hinsicht steht die Plastik der Malerei nach. Aus diesem Umstande geht es auch hervor, dass die plastische Kunst sich hauptsächlich auf den Menschen beschränkt, weil der in sich räumlich vollendete menschliche Leib die vollendetste Raumgestalt, die vollendetste

Gestaltschönheit an sich hat. Dabei wird die Idee des menschlichen Leibes in wesentlich verschiedenen Stufen aufgefasst; denn entweder wird seine Schönheit blos in der natürlichen Wahrheit dargestellt, sei es im Porträt, sei es in eigener Erfindung, oder der bildende Künstler erhebt sich zur reinen Idee des vollendetsten Naturgebildes, welches vereint mit dem vollendeten Geiste lebt, er bildet seine Werke nach dem rein göttlichen Ideale, wie die griechischen Künstler ihre Götterbilder, oder der Künstler erfasst ein mittleres Ideal, welches aus dem menschlichen und göttlichen Ideale harmonisch vereint ist, wie z. B. die griechischen Künstler in der Gestaltung ihrer Halbgötter und Halbgöttinnen, Heroen und Heroinen. Also der menschliche Leib nach diesem dreifachen Ideale bleibt der Hauptgegenstand der plastischen Kunst; untergeordneter Weise mögen auch wohl Thiere und Pflanzen, auch wohl unorganische Gegenstände in das plastische Kunstwerk aufgenommen werden, entweder, wenn sie wesentliche Attribute sind der Figuren des plastischen Werkes, oder, wenn z. B. Thiere poetisch verbunden sind mit der dargestellten Begebenheit, wie z. B. die Darstellung des vom Adler geraubten Ganymed; oder sei es, dass auch Thiere ganz allein plastisch dargestellt werden, entweder wegen ihrer eigenthümlichen Schönheit, z. B. Rosse, Löwen, Adler, oder wegen ihrer symbolisch religiösen Bedeutsamkeit, z. B. Sphinxe.

Betrachten wir nun das Verhältniss der plastischen Kunst zur Poesie, so ist die plastische Kunst von der einen Seite weniger abhängig von der Poesie und Mythologie, als die Malerei, weil schon die leibliche Schönheit rein als solche, auch in ihrer ruhigen Erscheinung, ein würdiger Gegenstand der Kunst ist. Von der andern Seite aber, wenn der plastische Gegenstand historisch oder mythologisch ist, so bedarf dann die plastische Kunst der Poesie noch weit mehr, als ihrer die Malerei bedarf, weil die Plastik in ihren engen Kreisen mit ihren geringen Kunstmitteln weit weniger historische Züge, weit weniger bestimmte Handlung in sich aufnehmen kann und darf, als die Malerei. Weil nun die Plastik die reine Schönheit der Gestalt in räumlicher Wahrheit darstellt, ohne wie die Malerei die sinnliche ganze Wahrheit des Lebens und Handelns in sich aufzunehmen, so muss sich diese Kunst auch streng in diesen ihren Grenzen halten, sie muss es vermeiden, das Leben zu heucheln, sie darf es nicht beabsichtigen, die ganze sinnliche Wahrheit des Lebens darzustellen, weil sie es doch nicht vermag, und weil dadurch die Reinheit ihrer Idee verletzt wird. Gäbe man dem plastischen Kunstwerke den Schein des wirklichen Lebens, so würde seine Erscheinung schrecklich sein und gespenstisch, oder auch lächerlich. Daher muss die plastische Kunst ganz das Co-

lorit an ihren Werken vermeiden, sie muss sich also enthalten der Röthe der Wangen, der colorirten Augen, der gemalten Augenbrauen, Haare u. s. w., sonst würde das plastische Kunstwerk sich ausnehmen, wie z. B. ein in Wachs bossirtes Portrait, es würde wie dieses gespenstisch wirken, und die reine Gestaltschönheit würde verdunkelt, obgleich ich nicht läugnen will, dass selbst ein in Wachs bossirtes colorirtes Bild an sich plastische Schönheit darstellen kann, also insofern ein plastisches Kunstwerk genannt zu werden verdient. Dass aber das plastische Kunstwerk an verschiedenfarbigen Stoffen erscheint, an schwarzem Marmor oder an weissem u. s. f., ist ein Gegenstand ganz anderer Art, und da ist nicht zu verkennen, dass bei der Darstellung menschlicher nackter Figuren die Wahl desjenigen Marmors die glücklichste ist, der in seiner Erscheinung der Darstellung der Haut am nächsten kommt. Noch viel mehr aber muss die plastische Kunst sich zugleich aller Beweglichkeit einzelner Glieder ihrer Werke enthalten, denn dadurch würde sie zum Puppenspiel werden, welches als solches wohl künstlich, aber keine schöne Kunst ist.

An die Idee der Plastik schliesst sich zunächst die Idee der Mimik, d. i. die Kunst der werdenden Stellungen und Geberden. Der articulirte organische Leib, vorzüglich der menschliche Leib, ist als solcher auch eigenthümlich schön in der Mannigfalt der Stellungen, der Haltungen und Bewegungen seiner Gliedmaassen, ganz besonders aber der mittlere Theil des Gesichts, und zumeist des Auges und des Mundes. Dadurch ist der menschliche Leib eine unerschöpflich reichhaltige, stetig werdende Schönheit. Der Leib als ganzer erscheint in jeder gehaltenen Stellung und Geberdung in ganz eigenthümlicher Gestalt. Ja selbst jedes einzelne Glied des menschlichen Leibes zeigt sich in verschiedenen Stellungen, Haltungen und Kraftbestimmungen unerschöpflich und immer neuschön, z. B. schon der Fuss, der Arm, selbst die Hand für sich allein, und auf die weichste und zarteste Art, und doch auf die machtvollste Weise die Stellungen und Geberdungen der Lippen und der Augen und die feinen Bewegungen der mittleren Theile des Gesichts, worin recht eigentlich vorzugsweise das Mienenspiel besteht, oder die feinere Gesichtsgeberdung. Hieraus entspringt also die Idee einer in sich beschlossenen Kunst, welche die leibliche Schönheit in den werdenden Stellungen und Geberdungen darstellt. Da nun diese Kunst wegen des stetigen Wechsels ihrer Darstellung und wegen der Innigkeit, Zartheit, Tiefe und Macht der lebendigen Geberdung an einem äusseren Mittel durchaus nicht darstellbar ist, ausser an dem lebenden Leibe des Künstlers selbst, so ist die mimische Kunst die erste in

dieser Reihe, wobei das, woran das Schöne erscheint, der Mensch selbst ist, der Künstler selbst nach seiner leiblichen Persönlichkeit. Der mimische Künstler ist, wie jeder schöne Künstler, ursprünglich Dichter; auch sein Kunstwerk präexistirt in seiner Phantasie; aber dieses sein inneres Gedicht stellt er dar an seinem eigenen Leibe, er macht also seine äussere Persönlichkeit zum Kunstmittel, um daran ein Kunstwerk darzustellen, was von seiner Persönlichkeit ganz unabhängig ist, dessen Schönheit so objectiv, so selbständig ist, als die Schönheit eines Gemäldes, oder eines plastischen Kunstwerkes.

Fünfundfünfzigste Vorlesung.

[Es wurde zuletzt erklärt, weshalb die mimische Kunst lediglich durch den Menschen selbst darstellbar sei.]

Darin, dass also der mimische Künstler nothwendig seinen Leib zum Mittel machen müsse, das von seiner Persönlichkeit unabhängige Schöne darzustellen, liegt aber durchaus nicht eine Herabwürdigung seiner eigenen Persönlichkeit; denn Mittel zu werden, dass das rein Schöne wirklich werde, gereicht dem Menschen zur Ehre, weil das rein Schöne das Göttliche ist. Wenn also nur der mimische Künstler sonst die Würde seines Charakters im Leben behauptet, und wenn das mimische Schöne, was er darstellt, wesentlich schön ist, so wird durch seine mimische Kunst die Würde seines Charakters nicht geschwächt, im Gegentheil, etwas Würdevolles kommt noch hinzu.

Betrachten wir nun weiter die Eigenthümlichkeit der gesammten mimischen Kunst, als der Kunst der schönen Stellungen und Geberdungen. Das mimische Schöne setzt nothwendig die plastische Schönheit des Leibes und seiner Glieder voraus, wenn das mimische Schöne durchaus vollkommen sein soll, also ist die plastische Kunst eine Grundlage der mimischen. Aber der Unterschied des mimischen Schönen von dem plastischen besteht in dem Werden, dass die Schönheit des Leibes in stetwerdenden Aenderungen immer neu bestimmt erscheine. Die Stellungen und Geberdungen des Leibes sind zuvörderst an sich schön, rein leiblich betrachtet, als Ausdruck des feinen Lebenspiels des höchsten Organismus. Aber die Stellungen und Geberdungen des Leibes sind zugleich wesentlich Ausdruck des geistigen Lebens, sie bezeichnen bestimmte Lagen oder Situationen und Bewegungen des Geistes und Gemüthes. Also ist die mimische Kunst zugleich auch die schöne Kunst, die Lagen und Bewegungen des Geistes und Gemüthes darzustellen, durch die Bedeutsamkeit der schönen leiblichen Stellungen und Geberdungen. Und so wird wiederum die leibliche Schönheit der Stellungen und Geberdungen zugleich zur

geistlichen Schönheit ausgebildet, welche sie darstellt. Diese Darstellung der Lagen und Bewegungen des Geistes und Gemüthes durch Mimik ist aber keineswegs eine blosse Bezeichnung, wie z. B. durch Wörter und Reden der Sprache. Oder mit andern Worten: die Mimik ist nicht etwa eine Zeichensprache, sondern die Stellungen und Geberdungen sind lebendige, wesenhafte Aeusserungen und Erweise des geistigen Lebens selbst. Die bestimmte Lage und Bewegung des Gemüthes spricht sich selbst aus in entsprechenden Lagen und Geberdungen des Leibes; im weitesten Verstande also mag man sie wohl eine Sprache des Gemüthes nennen, nur muss man sie nicht mit der Wortsprache verwechseln. Die mimische Darstellung des Geistes und Gemüthes ist freilich nicht im Stande, ganz bestimmte Gedanken und Anschauungen darzustellen, sowie dies die Wortsprache vermag, sondern sie schildert nur die reinen Bewegungen des Geistes und Gemüthes selbst. Dagegen aber hat die mimische Darstellung vor der Darstellung durch die Wortsprache das voraus, dass sie nicht Zeichen giebt, sondern selbst Lebensäusserung ist. Daher unterstützt auch die mimische Kunst eine jede Darstellung des Geistes und Gemüthes durch Wortsprache. Dies sehen wir selbst im gewöhnlichen Leben an Kindern und sogenannten ungebildeten Menschen, wie sie ausdrucksvoll durch Stellungen und Geberdungen den Sinn und die Kraft ihrer Rede verbinden und unterstützen, und je geistvoller, gemüthinniger und lebendiger ein Mensch ist, desto inniger verbindet er auch mit seiner Rede die eigene mimische Kunst.

Betrachten wir zunächst die Verwandtschaft und das Verhältniss der mimischen Kunst zur Musik. Beide entspringen auf ähnliche Weise im leiblichen und geistlichen Leben. Denn auch die Musik stellt die Lage und Stimmung des Gemüthes und des Geistes dar, sowie auch die Mimik, und da in derselben Zeit zugleich im Geist das Mimische und Musikalische entspringt, als Ausdruck des inneren Geistes- und Gemüthslebens, so nimmt die musikalische und die mimische Kunst in demselben Künstler denselben Rhythmus, wohl auch denselben Takt an, der Mensch begleitet seine Geberdungen mit Tönen, welche beide nach einerlei Maass gemessen sind in der Zeit. — Mit der Malerei ist die Mimik ebenfalls nahe verwandt und übereinstimmend. Denn beide Künste stellen leibliche Schönheit der Gestalt dar und dadurch, vermittelt, auch Schönheit des Geistes und Gemüthes. Jedes Gemälde, wenn es Personen enthält, muss zugleich diese Personen mit einem bestimmten mimischen Charakter darstellen in den Stellungen und Geberdungen, welche dem Moment des Gemäldes gemäss sind. Aber es fehlt dem

Gemälde die mimische Fortschreitung. Dagegen jede schöne mimische Darstellung ist ein stetig werdendes Gemälde, aber mehr als dies, denn das mimische Kunstwerk besteht nicht nur aus einer Reihe von bestimmten Momenten als bestimmter Gemälde, sondern ein Hauptmoment seiner eigenthümlichen Schönheit ist eben das Werden der Stellungen und Geberdungen, welches ganz ausserhalb des Umfangs der Idee der Malerei liegt. Dieser Unterschied beider Künste wird noch deutlicher durch die Bemerkung, dass das Gemälde nur einen vorwaltenden Moment darstellt, der für die poetische Begebenheit der entscheidende ist, aber das mimische Kunstwerk giebt eine stetige Reihenfolge aller Momente in schöner Entwickelung bis zu dem mimischen Hauptmomente. Es kommen zwar im mimischen Kunstwerk auch gehaltene Stellungen vor, wo eine Person, oder mehrere, oder alle, einige Momente unverändert Stellung und Geberdung beibehalten, aber dann ist dieses Anhalten in der Stellung selbst eine Erscheinung des Lebens, dann ist Geist und Gemüth selbst in eine bleibende Lage und Stimmung versetzt. Diese gehaltenen Stellungen und Geberdungen also im mimischen Kunstwerke sind in ihm selbst der Zeit nach wesentlich, nicht willkürlich gewählt nach der Idee, wie der fixirte Moment eines Gemäldes.

Man hat in neuerer Zeit eine eigene Aufnahme der Mimik in die Malerei versucht, dadurch dass man sogenannte lebende Gemälde aufgestellt hat, indem lebende Personen in oder ohne Rahmen sich in bestimmte Stellungen und Geberdungen versetzen, die an sich fortschreiten sollten, die sie aber unverändert beibehalten, um den Schein eines Gemäldes hervorzubringen. Dazu kann man nun entweder schon vorhandene Gemälde erwählen und sie nachahmen, oder der Künstler kann ganz neue Gemälde componiren und durch diese lebende Personen darstellen lassen. Diese Darstellungen sind ohne allen Zweifel Kunstwerke, sobald als ihr Inhalt wahrhaft schön ist, und sie müssen gänzlich beurtheilt werden wie Gemälde. Für den Maler geben diese Darstellungen sehr bildende Studien ab, und sie sollten daher bei jeder Malerakademie eingeführt sein. In einer Kunstgesellschaft zu Dresden übten sich auf solche Weise angehende Künstler besonders in der Kunst, Gemälde zu componiren, die Personen gehörig zu ordnen, und die plastische Schönheit, sofern das Gemälde sie aufnehmen kann, ebenfalls zu beachten. Auch für die gebildete Gesellschaft gewähren solche Stellungen von Gemälden eine schöne Unterhaltung. Aber ein mimisches Kunstwerk ist ein gestelltes Gemälde keineswegs, weil das Erstwesentliche des mimischen Kunstwerkes der Fortschritt des Lebens selbst ist, das Werden der Stellungen und Geberdungen. — Sehen wir endlich auf das Verhältniss des

mimischen Kunstwerkes zu der inneren Welt der Phantasie, zu dem inneren Schönen selbst, so ist offenbar, dass das mimische Kunstwerk nothwendig eine poetische Stimmung des Geistes und Gemüthes und in seiner Wahrheit auch eine poetische Stimmung des Leibes voraussetzt; dass nämlich insonderheit die Nervenstimmung des Leibes der inneren schönen Stimmung des Geistes und Gemüthes entspricht, also ist die wesentliche Grundlage jedes vollendeten mimischen Kunstwerkes irgend eine innere Poesie, eine poetische Stimmung und Begebenheit; sei nun diese Begebenheit die des eigenen persönlichen Lebens, oder sei es eine gesellschaftliche Begebenheit, das mimische Kunstwerk muss immer solch eine poetische Grundlage haben. Daraus bestimmt sich sein ganzer Charakter und die ganze mimische Entwickelung. Daraus geht auch hervor, dass das ganze Personal der zu einem mimischen Kunstwerke vereinten Künstler gerade so gegen einander geordnet werden muss, wie die Personen eines Gemäldes in Unterscheidung der Hauptpersonen und Nebenpersonen nach den Stufen der Wesenheit ihrer Beziehung zu der durch die mimische Handlung darzustellenden poetischen Begebenheit.

Sofern nun die Mimik alle Stimmungen des Leibes und Geistes darzustelleu vermag, kann sie Pantomimik genannt werden, wiewohl man gewöhnlich unter Pantomimik nur eine bestimmte Art der mimischen Kunst versteht, wenn durch bestimmte mimische Stellungen und Geberdungen ohne Hilfe der Wortsprache bestimmte Handlungen und Begebenheiten sollen dargestellt werden. In diesem Falle vereinigt man mit dem rein Mimischen oft noch willkürliche Zeichen, die dann den Wörtern der Sprache gleichen. Dadurch aber verlässt die mimische Kunst ihr eigenthümliches Gebiet und artet in eine Kunst der mimischen Darstellung aus, als wäre das Werk für Taubstumme bestimmt. Demnach muss die mimische Kunst, auch wenn durch sie bestimmte Begebenheiten geschildert werden, sich aller conventionellen Zeichen enthalten, ausserdem giebt sie ihre erste Wesenheit auf, wahrhafte Aeusserung des Spiels des Lebens selbst zu sein.

Vorhin schon wurde bemerkt in Ansehung des Verhältnisses der Mimik zur Musik, dass beide im Gemüthe den gleichen Ursprung nehmen, indem sie beide Darstellung desselben sind, nur durch verschiedene Thätigkeiten, durch verschiedene Kunstmittel. Demnach sind diese beiden Künste auch bestimmt, sich mit einander innig zu verbinden in ein doppeltes zugleich sich entfaltendes Kunstwerk, d. i. die Mimik ist bestimmt, mit Musik begleitet zu werden, und die Musik ruft auch die mimische Kunst hervor. Nicht nur jede mimische Stimmung ist nothwendig auch eine musikalische,

sondern selbst die kleinsten rhythmischen Theile der Stellungen und Geberdungen entsprechen ganz bestimmten rhythmischen Theilen der Melodie in der Musik. Nur wenige Töne, hintereinander in einer bestimmten harmonisch melodischen Ordnung gesungen, rufen eine bestimmte Geberde hervor, und umgekehrt, wer gestimmt ist, sein Inneres durch Geberden darzustellen, wird auch oft unwillkürlich in Gesang verfallen, oder vielmehr in den Ausbruch reiner Musik ohne Wörter. Wenn demnach ein mimisches Kunstwerk als solches durchgeführt wird, so entspricht ihm wesentlich ein bestimmtes musikalisches Kunstwerk, welches dieselbe Stimmung des Leibes und Geistes durch Töne darstellt, und da diese beiden Darstellungen in demselben Gemüthe zugleich sind und sich in derselben Zeit entfalten, und da die einzelnen Theile beider Kunstwerke sich entsprechen, so folgt, dass beide nach einem gemeinsamen Rhythmus sich entwickeln, sowohl in Ansehung der Zeitlänge der Glieder, als auch in Ansehung des durchgängigen rhythmischen Charakters, des Taktes. Mimische Kunstwerke im höchsten, idealschönen Stile erfordern grundwesentlich die Begleitung mit Musik und entfalten sich durchaus taktgemessen. Es erscheint dem gewöhnlichen Sinne befremdend und der Freiheit zuwider, dass nach dem Takte, wie man sagt, gelacht und geweint werde, dass man nach dem Takte sich freue und betrübe, und doch ist es so. Je leidenschaftlicher das menschliche Gemüth bewegt wird, desto zeitgemessener, taktgemässer wird sein Ausdruck sein. Um sich die Möglichkeit der Vereinigung der mimischen Kunst im höchsten idealen Stile mit unserer modernen Musik anschaulich zn machen in der Wirklichkeit, muss man die höheren mimischen Leistungen der italienischen Kunst geschaut und empfunden haben, wo in dem pantomimischen Ballet, wovon bald weiter die Rede sein wird, durchaus die leidenschaftliche Schilderung durch Geberdung und Stellung begleitet wird mit taktgemessener Musik, und keine andere Kunst hat nach meiner eigenen Erfahrung eine solche Gewalt auf das menschliche Gemüth als gerade diese.

Betrachten wir nun noch mit wenigen Worten das Verhältniss der mimischen Kunst zur Poesie. Da eine bestimmte poetische Begebenheit die wesentliche Grundlage jedes schönen mimischen Kunstwerks ist, so kann auch das mimische Kunstwerk mit der Poesie, welche diese Begebenheit schildert, zugleich in derselben Zeit dargestellt werden; sei es, dass der Geberdenkünstler zugleich auch das Gedicht vorträgt, dass er also das Gedicht mit mimischer Wahrheit äusserlich darstellend begleitet, so ist dies eine Darstellung die von der blossen Declamation wesentlich verschieden ist. Denn die declamatorische Kunst geht lediglich darauf aus, den

sprachlichen Ausdruck des Gedichts schön darzustellen; wenn aber ein Gedicht im Verein mit Mimik dargestellt wird, so muss die begleitende Mimik die innere Stimmung des Gemüthes und Geistes unmittelbar mit wahrhaften Stellungen und Geberdungen schildern. Doch hierüber werden wir das Nähere bemerken in der Idee der declamatorischen Kunst, welche unter andern auch den Verein der Poesie mit der Mimik in sich schliesst.

Sechsundfünfzigste Vorlesung.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung der Kunstidee, welche der Idee der mimischen Kunst am nächsten ist; d. i. die Idee der schönen Raumbewegung als solcher. Die Bewegung des organischen, menschlichen Leibes, ja schon die Bewegung der höheren Thierleiber als solche ist eigenthümlich schön, denn sie hat organische Einheit; und zwar vollständig und allartig schön ist die Bewegung des menschlichen Leibes. Daher bezieht sich auch vorzugsweise diese Kunstidee der schönen Bewegung auf den menschlichen Leib, als das am schönsten gestaltete und am schönsten bewegliche Naturgebilde. Wir nennen aber die schöne Bewegung des menschlichen Leibes, sofern sie frei in poetischer Schönheit gebildet wird, im Allgemeinen Tanzen. Daher kann die jetzt zu betrachtende Kunst Tanzkunst genannt werden. Dann darf aber nicht blos das verstanden werden, was man gewöhnlich vorzugsweise Tanzen nennt, denn dies ist nur ein Theil dieser ganzen hier zu betrachtenden Kunst. Ebenso bezeichnet im Griechischen der Name Orchestik ganz allgemein jede schöne, wohlgemessene Bewegung des menschlichen Leibes.

Betrachten wir nun ferner den Inhalt dieser Kunstidee. Die Bewegung des organischen Leibes ist eine doppelte: 1) die Bewegung der Glieder des Leibes, die articulirte Bewegung, nicht blos oder vorzüglich der Füsse, sondern auch der Arme, des Hauptes, des ganzen Leibes nach seinen Hauptheilen in den verschieden zusammengesetzten Wendungen um das Hüftgelenk und das Halsgelenk; 2) aber ist die Bewegung des organisirten Menschenleibes auch ortverändernde Bewegung des ganzen Leibes, locomotive Bewegung, welche, lediglich vermittelt durch die Gliederbewegung, hervorgebracht wird. Also ist die Idee dieser Kunst beide Bewegungen des organischen Leibes befassend, aber die Gliedbewegung ist die erstwesentliche, und aus dieser geht erst die Ortsbewegung hervor. Da nun die Bewegung des organisirten Leibes eine unendlich bestimmte und zarte Erweisung seines Lebens selbst ist, so kann die orchestische Kunst, sowie die mimische, nur von den Künstlern selbst an ihren eigenen Personen dargestellt werden; und da die Idee des Menschen auch Geselligkeit befasst, so ist die Aufgabe der

Orchestik wesenlich zugleich eine gesellschaftliche. Demnach ist das orchestische Kunstwerk entweder das eines einzelnen Menschen, ein Solotanz, oder ein vereintes organisches Kunstwerk mehrerer Tänzer, zu zweien, zu dreien, und so fort nach den übrigen Zahlen, wovon ein jedes seine eigenen Gesetze und seine eigenthümliche Schönheit hat.

Betrachten wir nun zunächst genauer die einzelnen Elemente der rein leiblichen Schönheit des Tanzes, so liegt zuerst als Grundelement die Schönheit der ruhenden Gestalt der Glieder und des ganzen Leibes zum Grunde, oder die plastische Schönheit des Tänzers an seiner leiblichen Gestalt. Daran schliesst sich als zweites Element die Schönheit der werdenden Stellungen und Geberdungen des tanzenden Leibes oder die mimische Schönheit. Aber das eigenthümliche Moment der orchestischen Schönheit ist die Schönheit der Bewegung als solcher. Aber die Schönheit der leiblichen Bewegung besteht weiter: 1) in der Schönheit der Gliedbewegung. Daran sind die technischen Elemente oder die einfachen Grundlagen: die Grundtritte, Positionen, Grundschritte, die Pas, aber eben so wichtig auch die Grundstellungen und Grundfortschreitungen des ganzen Arms und seiner drei Theile, des Oberarms, Unterarms und der Hand. Ebenso auch die Hauptlagen des Kopfes nach allen drei Dimensionen; dann die veränderten Stellungen der Glieder im Heben, Strecken und Senken, im Schleifen und Beugen, und zwar wiederum nicht blos der Füsse, der Beine und der Schenkel, sondern ebenso wesentlich auch der Arme und des Hauptes. 2) aber besteht die Schönheit der leiblichen Bewegung als solcher in der veränderten Ortsbewegung des ganzen Leibes, in der locomotiven Schönheit des Tanzes, und zwar wiederum in einer jeden tanzenden Person für sich genommen, und dann auch mehrerer in den Veränderungen ihrer Stellungen und Bewegungen gegen einander. An der Schönheit der Bewegung nun, sowohl der Gliedbewegung als der Ortsbewegung des Leibes, finden sich folgende wesentliche Momente: erstens das geometrische Moment, in Ansehung der Schönheit der durch die Bewegung beschriebenen Linien, Flächenfiguren und nach allen drei Dimensionen ausgedehnten Figuren im Raume. Diese werden gewöhnlich Gänge, Wendungen, Touren genannt, und es kommt dabei nicht blos auf die beschriebenen Linien in der Grundfläche an, sondern zugleich auf die Lagen und Stellungen aller Hauptpuncte des articulirten Leibes, d. i. auch auf die Linien, welche die sich bewegenden Arme beschreiben bei der Fortschreitung, und auf diejenigen geometrischen Grundfiguren, die durch den sich fortbewegenden ganzen Leib eines oder mehrerer Tänzer beschrieben werden. Das zweite Moment aber der Bewegung des Leibes ist das zeitliche, dass

eine jede Bewegung wohlgemessen sei der Zeit nach, dass also der Tanz durchaus rhythmisch sei und taktgemessen, und zwar dies nach dem Gesetze der Schönheit. Dieses zeitliche Moment der Schönheit der Bewegung ist so wesentlich als das räumliche geometrische, weil alle leibliche Bewegung aus den beiden Momenten des Raumes und der Zeit zusammengesetzt ist. Hierzu kommt nun noch als drittes Moment die Schönheit des Kraftmaasses, oder die dynamische Schönheit des Tanzes, wonach alle im Tanze vorkommenden Bewegungen wohl und schön gemessen sein müssen in Ansehung der Kraft, womit sie vollführt werden. Aber die Schönheit der Kraft oder die dynamische Schönheit der Bewegung besteht ferner wiederum in zwei Momenten, einmal das Moment der blossen Grössenverschiedenheit der Kraft, der Stärke und Schwäche der Kraft, dann aber auch das Moment der inneren Verschiedenheit der Kraft, der Energie, der Innigkeit. Eine mit schwacher Kraft ausgeführte Bewegung kann eben so sehr entweder mehr oder weniger energisch, innig sein, als in starker Bewegung, gerade wie in der Musik sogar das pianissimo mit Energie, mit gehaltener, innerer Kraft vorgetragen werden kann. Nach allen diesen Wesenheiten und nach den Momenten dieser Wesenheiten der Bewegung, die soeben geschildert worden, stellt nun die schöne Bewegung des Tanzes die ganze Schönheit des menschlichen leiblichen Lebens dar. Der Tanz ist Ausdruck des innersten schönen Lebenspiels des ganzen Leibes, so dass in dieser Kunst die ganze Schönheit des leiblichen Lebens in der Schönheit der Bewegung erscheint. Aber die schöne Bewegung des Leibes ist auch Ausdruck der Schönheit des Geistes und Gemüthes, sowie die Mimik es ja auch ist; endlich auch Ausdruck der ganzen menschlichen Schönheit, die aus der Schönheit des Geistes und des Leibes vereint ist. Was nun die Schilderung der Schönheit des geistigen Lebens durch den Tanz betrifft, so erscheint darin zunächst die eigene geistige Schönheit des Tänzers, dann aber auch die vereinte Schilderung der Schönheit des gesellschaftlichen Geistes- und Gemüthslebens aller zum Tanze künstlerisch vereinten Personen. Also die Schilderung des Lebens ihrer Liebe, ihrer gesellschaftlichen Freude, oder ihres gesellschaftlichen Leides. Zu dieser orchestischen Darstellung des Geisteslebens wirkt besonders das mimische Element der Orchestik mit. Aber als Tanz drückt diese Kunst auch die Schönheit der geistigen Lebensbewegung eben durch die Schönheit der Bewegung aus, sowohl durch die Raumgestalten der Bewegung, als durch den Rhythmus und das Kraftmaass. Der Tanz also stellt das Leben des ganzen Menschen in der Schönheit der Bewegung dar. Demnach muss auch der Tanz hervorgehn aus einer individuell

entschiedenen Stimmung des Geistes und des Leibes, aus einer entschiedenen intellectuellen Stimmung des anschauenden Geistes und aus einer entschiedenen Gemüthsstimmung, und soll der Tanz wahrhaft schön sein, so muss er mithin die Erscheinung eines innern bestimmten poetischen Anschauens und Empfindens sein. Je individueller nun, je reicher diese innere Stimmung des Geistes und Gemüthes ist und die ganze innere poetische Begebenheit und Handlung, desto reichhaltiger und ausdrucksvoller ist auch der Tanz, der diese Stimmung durch Bewegung schildert, und zwar ebensowohl der Solotanz, als der Tanz mehrerer Personen. Mithin so vielfach und reich das poetische Leben des Geistes und des Menschen ist, so reich und so vielfach des Menschen gesellschaftliche Verhältnisse sind, so vielfach und reich ist auch das Gebiet der schönen Tanzkunst. Daher fordert der Tanz zu seiner Vollendung ebenso grundwesentlich die Poesie, als auch die Mimik und die Musik, und daher kann auch der Tanz in seinen höheren Gattungen eine poetisch historische Grundlage haben, gerade so wie dies bei den höheren Gattungen des mimischen Kunstwerkes, so auch der Malerei und der Musik der Fall ist.

Bis hierher nun haben wir die Tanzkunst rein betrachtet, aber sie ist wesentlich als solche mit der Musik verbunden. Denn da die Tanzkunst das Leben des Leibes und des Geistes, wie des ganzen Menschen, im Fortschreiten seines Werdens schön durch Bewegung seines Leibes schildert, so hat die Tanzkunst denselben Ursprung in Geist und Gemüth, wie die Musik, welche dasselbe ganze Leben des Menschen mittelst des Gemüthslebens durch eine andere Art von Bewegung schildert, durch die schwingende, innere Bewegung der Stoffe. Aber in der inneren poetischen Stimmung des Geistes und des Gemüthes wird zugleich die Begeisterung für schöne Bewegung und der Ausdruck derselben durch Töne hervorgerufen. Nun aber sind diese beiden Künste, die Musik und die Orchestik, wesentlich zeitgemessen, rhythmisch. Da also der musikalische und orchestische Ausdruck der inneren Stimmung in demselben Individuum hervorgerufen wird, in dem Gemüthe desselben Künstlers enstehen, so fallen sie auch beide in ihrer Entwickelung in dieselbe Zeit, d. h. die orchestische und die musikalische Bewegung entfaltet sich zugleich in demselben Rhythmus und demselben Takte, und zwar entspricht hierbei die Klangbewegung in ihren Elementen genau der orchestischen Bewegung, d. h. jede bestimmte melodische Folge von Tönen, jedes bestimmte Taktmaass entspricht den bestimmten orchestischen Bewegungen des menschlichen Leibes, und nur, wenn der Tonkünstler gemäss dieser vorausbestimmten Harmonie beider Künste die Tanzmusik einrichtet, kann das orchestische Kunstwerk darnach vollführt werden.

Siebenundfünfzigste Vorlesung.

[Wir betrachteten zuletzt die Tonkunst in ihrem wesentlichen Vereine mit der Musik. Es wurde gefunden, dass die beiden Künste sich im Innersten des Geistes und Gemüthes entsprechen, und dass die Tanzkunst nach ihrem ganzen Organismus bis auf die kleinsten rhythmischen Theile entsprechen muss dem Organismus und den rhythmischen Theilen des orchestischen Kunstwerkes.]

Indem also die Musik sich mit dem Tanze vereint, geht sie eine bestimmte wesentliche Beschränkung ein, indem sie sich ganz genau richten muss nach den bestimmten Gesetzen des orchestischen Kunstwerkes, d. i. zuvörderst nach den Naturgesetzen der Bewegung. Die Vereinigung aber der Musik mit der Tanzkunst ist eine doppelte. Zuerst nämlich und zumeist wird die rein wortlose oder Instrumental-Musik zur Tanzmusik angewandt, sei es nun, dass die Tänzer selbst die begleitenden Instrumente rühren, oder dass die Tanzmusik von anderen Künstlern aufgeführt wird. Im ersten Fall zum Beispiel, wenn die Tänzer rhythmische Instrumente rühren, Trommeln, Tambourins, Triangeln, Cymbeln, oder auch wenn sie einfache Saiteninstrnmente gemäss dem Takte erklingen lassen, so macht zugleich diese Bewegung, die erfordert wird, um die musikalischen Instrumente zu rühren, ein inneres Moment des schönen Tanzes aus und giebt dem Tanz einen eigenthümlichen, mimischen Charakter. Aber zweitens wird die Musik auch mit der Tanzkunst vereint als Gesangsmusik, sobald die innere poetische Stimmung in ein inneres sprachliches Gedicht sich ausbildet, welches dann zugleich, in Melodie gekleidet, gesungen wird. Einfach muss die Poesie sein, die sich hierzu eignen soll, sei es nun, dass die Tänzer selbst das den Tanz begleitende Lied singen, oder sei es, dass andere Personen singend den Tanz begleiten, oder auch dass beides zugleich abwechselnd der Fall ist. Diese Vereinigung der Gesangsmusik mit dem Tanze findet sich besonders in charakteristischen Volkstänzen bei Völkern, welche auch eine Volkspoesie haben. Ferner vereint sich die Tanzkunst nicht blos mit der Musik, sondern zuerst wesentlich auch mit der Mimik, mit der Geberdekunst. Jeder Tanz hat ein mimisches Element, aber in dem reinen Tanz ist das Mimische dem Orchestischen, die Geberde der Bewegung untergeordnet. Dagegen kann aber auch ein Kunstwerk zugleich orchestisch und mimisch sein, so dass es eben so wohl abzweckt auf die Schönheit der Bewegung, als auch auf die Schönheit der Stellungen und Geberdungen und auf den mimischen Ausdruck. Diese Vereinigung der Orchestik mit der Mimik ist selbst wiederum eine dreifache. Denn entweder werden diese beiden Künste zu gleichschwebender Harmonie verbunden, dass weder das Orchestische überwiegt, noch das Mimische, oder es überwiegt

das Orchestische, oder es waltet das Mimische vor. Die erste gleichschwebende Vereinigung dieser beiden Künste giebt in der höchsten Vollendung das mimische Ballet, welches man auch wohl das pantomimische Drama nennt, wiewohl Letzteres nicht mit Fug, weil kein Kunstwerk den Namen eines Drama verdient, wobei nicht gesprochen wird, d. h. welches nicht mit Poesie verbunden ist. In dem mimischen Ballet nun, welches besonders ausgebildet ist von Italienern und Franzosen, ist es auf gleiche Weise die Absicht, eine bestimmte poetische Begebenheit zu schildern in schönen Bewegungen, als auch zugleich in schönen Stellungen und Geberdungen. Damit ein Kunstwerk ein Drama werde, fehlt nur der Hinzutritt der Poesie. Zweitens der vereinte Kunstzweck, worin die Tanzkunst die mimische Kunst überwiegt, obschon die Schilderung durch Stellung und Geberdung mit in den Zweck dieses Kunstwerks aufgenommen worden ist. Dies giebt den sogenannten Charaktertanz, dessen Kunstzweck ist, das Eigenthümliche oder Charakteristische bestimmter Stände, Familien, Stämme, Völker, wohl auch das Charakteristische mystischer und allegorischer Personen, zugleich orchestisch und, untergeordneter Weise, auch mimisch darzustellen. In diese Kunstgattung gehört auch der Maskentanz, sofern dieser Tanz als Kunstwerk ausgeübt wird, indem jede Maske eine bestimmte charakteristische Person mimisch und orchestisch darstellen soll; aber diese Gattung des Charaktertanzes ist sehr beschränkt, weil ihr gerade das vorwaltende reichste mimische Moment genommen ist, der Ausdruck des Gesichts. Aber grosse Charaktertänzer wissen auch ohne Maske ihrem dazu gebildeten Gesicht den entgegengesetzten Charakter einzuprägen, und ohne Maske alle Masken darzustellen, besonders die Charaktertänzer im hochkomischen Fach, worin wiederum die italienischen Künstler das Meiste geleistet haben. Drittens das aus Tanzkunst und Mimik vereinte Kunstwerk, wo aber die Mimik überwiegt, dies ist das pantomimische Tanzspiel, der pantonomische Tanz, wo das vorwaltende künstlerische Bestreben ist, durch Stellungen und Geberdungen auf schöne Weise das Leben darzustellen und, auf untergeordnete Weise, dann auch mit Hinzunahme der orchestischen Kunst.

Wir wenden uns nun zur Betrachtung der dramatischen Kunst, deren Idee ich also zuerst zu entwickeln habe. Bis hierher haben wir die Ideen aller besonderen Künste entfaltet und sie nach ihren Hauptmomenten bestimmt, die Ideen der besonderen Künste, welche das im Innern des Geistes Gedichtete nach irgend einer vorwaltenden Hinsicht, nach irgend einem Momente, also nur theilweis darstellen. In dieser Hinsicht haben wir gesehn, wie die Ideen aller dieser besonderen Künste im Innern des Geistes ewig entspringen, und wie eine jede davon durch

ein eigenthümliches Mittel das Poetischschöne zur äusseren Erscheinung bringt. Auch haben wir gefunden, dass ein jeder Künstler einer jeden dieser besonderen Künste zuerst innerer Dichter sein muss, innerer Künstler des Schönen in Phantasie; so der Musiker, wie der Maler, der mimische Künstler, wie der Tänzer. Ferner haben wir auch die Idee des Vereines dieser besonderen Künste betrachtet, indem wir eine jede im Verein mit einer jeden erkannt haben. Sie fordern diesen Verein, da sie im Innern des Geistes zugleich entspringen, da sie nur einzelne Lebensäusserungen des dichtenden Geistes sind, und da sie auf eigenthümliche Weise eine jede das ganze Schöne der Phantasie in wirkliche Erscheinung zu setzen bestimmt sind. Und denken wir alle diese besonderen Künste, mit allen vereint, auch in äusserlich sinnlichen Darstellungen, so würden sie erst, alle vereint, eine vollständige Darstellung der inneren schönen Welt in der uns gemeinsamen äusseren Sinnenwelt ausmachen. Erst dann würden sie das lebendige Schöne allseitig, vollwesentlich verwirklichen. Diese Gedanken erinnern uns an die allgemeine Aufgabe aller darstellenden Kunst, welche Aufgabe schon oben in dem allgemeinen Theile erklärt ist, die Aufgabe, dass das ganze innerlich gedichtete Schöne ungetheilt äusserlich zur Erscheinung gebracht werde, und eben dies ist die Aufgabe der dramatischen Kunst. Soll diese Aufgabe gelöst werden, so ist offenbar, dass dazu alle darstellenden Künste sich vereinigen können und sollen, damit das innere Schöne des inneren Lebens äusserlich offenbar werde, zunächst und zuhöchst für die intellectuellen Sinne des Gesichts und Gehörs, so dass die ganze Welt des inneren schönen Lebens in bestimmter organischer Einheit hereingebildet werde in dic äussere Sinnenwelt. Diese ungetheilte Kunstaufgabe können wir also auch so ausdrücken: Das ganze innere schöne Leben in seinem Werden, wie es sich innerlich begiebt, äusserlich darzustellen, oder die ganze Lebenswelt der Schönheit der Phantasie äusserlich in der Sinnenwelt zur Erscheinung zu bringen. Jedes individuelle Kunstwerk mithin, welches auf diese Idee sich bezieht, muss eine bestimmte individuell schöne Anschauung des Lebens zur äusseren Anschaulichkeit erheben. Aber das Leben wird gebildet, geschaffen, es ist Begebenheit, Geschichte, That, Handlung der lebenden Wesen, solcher zwar, die da mit Freiheit handeln. Mithin kann diese ganze Kunstidee bestimmter so ausgedrückt werden: das innere schöne Leben in seinem Werden durch Freiheit als Handlung äusserlich sinnlich darzustellen, und die bestimmte Aufgabe jedes diese Idee darstellenden Kunstwerkes wird also sein, eine in sich vollendete, bestimmte, individuelle schöne Begebenheit des Lebens als Handlung äusserlich darzustellen. Also muss ein jedes solches Kunstwerk die schöne Entfaltung einer bestimmten schönen

Begebenheit sein in freiem Handeln, und zwar in äusserlich sinnlicher Erscheinung. Wenn wir nun durch das Wort „Spiel“ die kunstvolle, freie Darstellung bezeichnen, die durchaus keinen äusseren Zweck hat, so können wir jedes solches Kunstwerk ein Spiel nennen, und zwar ein Schauspiel, sowie man sagt, ein Tonspiel, ein Mimenspiel, ein Geberdenspiel; ein Schauspiel, wo das Leben selbst in seiner Schönheit zur Schau gegeben wird, also eigentlich ein Lebensschauspiel. Eben so kann ein solches das Leben ungetheilt darstellendes Kunstwerk Drama heissen von δράω, „handeln, thun“, da das Eigenthümlich-Wesentliche dieses Kunstwerkes es eben ist, dass schöne Begebenheiten des Lebens durch Handlung dargestellt werden. Eben deshalb wird die bis jetzt entwickelte Idee mit Fug die Idee der dramatischen Kunst genannt. Hieraus ist schon zu beurtheilen, dass man zwar in gewisser Hinsicht auch die Mimik und Orchestik dramatisch nennen kann, aber im eigentlichen Verstande nicht so benennen sollte, weil diese Künste nicht die ganze poetische Begebenheit als ganze darstellen, da sie nicht zum Worte kommen, aber nur durch die Sprache der innere Geist der Handlung verkündigt wird, wodurch also zuerst ein Kunstwerk dramatisch wird.

Bestimmen wir nun den Gegenstand der dramatischen Kunst noch näher. Sie soll das Leben im Handeln darstellen, alles Handeln aber ist frei; Freiheit also ist das erste innere Moment der dramatischen Kunst, denn Freiheit ist der innerste Quell des Lebens, Freiheit, d. h. nach Ideen die That und den Willen zu bestimmen und zu vollführen. Aber Freiheit ist nur Eigenschaft vernünftiger Wesen, und in der Freiheit eben besteht zuerst die Vernunft; demnach kann das dramatische Kunstwerk die schöne Begebenheit, welche geschildert wird, nur als hervorgehend aus der Freiheit vernünftiger Wesen entwickeln, d. i. die handelnden Personen des Dramas sind Vernunftwesen.

[Es wurde gezeigt, dass das ganze Gebiet der dramatischen Kunst oder der Schauspielkunst die Aufgabe hat, die Schönheit des Lebens als Handlung vernünftiger Wesen darzustellen. Daraus folgt, dass das Drama in und durch die freie Thätigkeit seiner Personen sich entwickeln muss.] Achtundfünfzigste Vorlesung.

Diese handelnden Personen sind für den Menschen zunächst Menschen. Aber da das dramatische Kunstwerk das ganze Leben umfasst, auch das ideelle Leben in Phantasie, so können die im Drama handelnden Personen auch innerlich rein gedichtete Personen sein, wie z. B. die griechischen Götter, Elfen, überhaupt Götter, Geister verschiedener Art und Stufe. Nur allein Gott, welcher die unendliche Vernunft ist und mit unendlicher Freiheit lebt und wirkt, kann nicht in endlicher

Persönlichkeit handelnd im Drama als Person des Dramas erscheinen aus den allgemeinen oben erklärten Gründen, weshalb überhaupt Gott in endlicher Gestalt poetisch nicht dargestellt werden kann. Auch die Vernunft, die Natur und die ganze Menschheit kann im eigentlichen Drama nicht als endliche Person erscheinen, wohl aber kann dies geschehen im sogenannten allegorischen Drama, wo auch unpersönliche Wesen personifizirt werden. Sehen wir nun auf den Inhalt des dramatischen Kunstwerkes genauer hin, so muss die geschilderte Begebenheit selbst einen wesentlichen Gehalt haben, sie muss werthvoll und würdig sein, wie alles Schöne. Und da die Schönheit in organischer Einheit besteht, so muss die dramatische Begebenheit organisch eine nach allen Momenten der organischen Einheit sein, sie muss also alle die Eigenschaften an sich haben, die im ersten Haupttheile als Wesenheiten der Schönheit erklärt sind. Sehen wir nun zunächst auf die Einheit als solche hin, so muss die dramatische Begebenheit eine in sich vollendete, abgeschlossene sein; Einheit der Handlung also zur Vollendung ist das Hauptmoment der dramatischen Schönheit. Nun aber entfaltet sich die Einheit der einen Begebenheit in den Formen des Raumes und der Zeit, mithin fordert die innere Wesenheit des Dramas auch Einheit des Ortes, d. i. einen individuell bestimmten Schauplatz, auf welchem die darzustellende Handlung vollzogen wird. Aber diese Einheit des Ortes ist zugleich organische Einheit, d. h. der Schauplatz des Dramas enthält viele verschiedene untergeordnete Schauplätze für die einzelnen Scenen, welche aber alle verbunden sind in der Einheit des ganzen Ortes, des ganzen Schauplatzes. Mithin wird nicht erfordert, dass das Drama im Raume stetig erscheine, sondern nur das wird gefordert, dass alle Scenen mit allen ihren untergeordneten Schauplätzen organisch verbunden und enthalten sind in dem bestimmten Ganzen räumlicher Schauplätze des Dramas. Das Aehnliche gilt in Anschauung der Zeit. Die Handlung ist auch eine zeitliche Einheit, das heisst aber wiederum nicht, dass die Handlung ohne zeitliche Unterbrechung vorgeführt werde, sondern eine jede Scene, welche in der organischen Einheit des ganzen Dramas gegeben ist, ist rhythmisch geordnet in bestimmten Zeiten, welche alle harmonisch vereint sind in der ideellen Einheit der Zeit der ganzen Begebenheit. Dies nun sind die sogenannten drei Einheiten, die schon Aristoteles von jedem Drama fordert, und allerdings ist diese dreifache organische Einheit dem Drama unerlässlich; aber es darf nie vergessen werden, dass die formalen Eigenschaften des Raumes und der Zeit der materialen Einheit der Begebenheit selbst untergeordnet sind und durch diese lediglich bestimmt werden. Es darf ferner nie vergessen werden, dass auch die

formalen Eigenschaften der Einheit von Raum und Zeit mit ideeller Freiheit gebildet werden und lediglich aus dem poetischen Motive bestimmt werden. Wird aber dieses Gesetz der Einheit von Zeit und Ort blos mathematisch genommen und eine ununterbrochene Stetigkeit oder Continuität gefordert, so entspringt eine sachwidrige Beschränktheit des dramatischen Kunstwerkes, innerhalb welcher sich z. B. die französischen Dramatiker lange Zeit sclavisch gehalten haben, weil ihre Kunstrichter jene aristotelische Vorschrift als Forderung mathematischer Einheit und Continuität verstanden. Betrachten wir nun aber den Inhalt und Gegenstand des Dramas selbst nach seiner ganzen Wesenheit, so ist er das ganze Leben der Welt, zugleich in seinem Verhältnisse zu Gottes Vorsehung, sofern das Leben durch das Handeln freier Vernunftwesen gestaltet wird. Daher können allerdings die handelnden Personen eines Dramas aus der reinen Geisterwelt genommen sein, rein mythologische übermenschliche Wesen, oder es können auch persönliche freie Vernunftwesen, die nicht Menschen sind, im Drama mit Menschen im Verein der Handlung erscheinen. Aber der nächste würdige Gegenstand der dramatischen Kunst ist der Mensch, das Leben des Menschen selbst, des einzelnen Menschen und der menschlichen Geselligkeit, ja der ganzen Menschheit, zugleich in der wesentlichen Lebensbeziehung zu Natur, zu Vernunft und zu Gott als Vorsehung. Alles also, was in der Bestimmung des Menschen und der Menschheit enthalten ist, jede in der Idee des Menschen enthaltene Theilidee des Lebens, jede wesentliche Angelegenheit des Menschen, jede menschliche Situation oder Lebenslage ist Gegenstand der dramatischen Kunst. Nun ist aber die Bestimmung des ganzen Lebens, auch des Lebens des Menschen und der Menschheit, das Gute. Der Mensch soll in seinem Handeln das Gute verwirklichen, rein und im Kampfe mit den Hindernissen der Weltbeschränkung. Nun aber ist oben allgemein bewiesen worden, dass lediglich das Gute im Leben rein schön ist; daraus erhellt also, dass der Gegenstand der dramatischen Kunst, welcher ihr Würde und Schönheit verleiht, das Sittliche ist, das Ethische, dass also die dramatische Kunst durchaus alles Unsittliche, Tugendwidrige als solches nicht zum Gegenstande hat, unbenommen, dass die dramatische Kunst, sofern sie das Aufstreben des Menschen znm Guten im Kampfe mit äusseren Hindernissen und dem Geschicke darstellt, mittelbar auch das Nichtgute in den menschlichen Bestrebungen und Neigungen insoweit zur dramatischen Erscheinung bringt, als es zur Darstellung des werdenden Guten erfordert wird, mithin hat die dramatische Kunst zunächst irgend gehaltvolle, individuelle Begebenheiten des menschlichen Lebens in Schönheit darzustellen. Nun aber

kann eine individuelle Begebenheit nur durch das freie individuelle Handeln der dramatischen Person vollführt werden, alle spielenden Personen mithin müssen in Ansehung ihrer Gesinnung und Handlungsweise durchgängig individuell bestimmt erscheinen, d. i. sie müssen Charaktere sein, welche in organischer Einheit durch das ganze Stück hindurch gehalten sind, die aus dem charaktervollen Bestimmtsein und Wirken der dargestellten Begebenheit harmonisch hervorgehen. Eine dramatische Handlung nun kann entweder von einer Person, oder mehreren Personen vollzogen werden; ist es die Handlung einer Person, so ist es ein Monodrama, wovon es bis jetzt nur wenige poetische Versuche giebt. Am ehesten noch sind Monodramen versucht worden in Verbindung mit der Musik, wo das Selbstgespräch oder der Monolog begleitet wird von Instrumentalmusik, entweder ununterbrochen oder abwechselnd. Rousseau ist der Erste, der diese Gattung versucht hat in seinem „Pygmalion", dann Gotter in dem Melodrama „Medea", Brandes in der „Ariadne", zu welchen beiden letzten Dichtungen Benda eine geistreiche Instrumentalcomposition gedichtet hat. Ein solches Monodrama oder Melodrama kann man also nicht Singspiel nennen, weil darin nicht gesungen wird. Es muss aber erwähnt werden, dass das eigentliche Monodrama keiner Musik bedarf, sondern nur der Mimik und der Scenerie. Mehrere französische Theaterdichter haben Versuche in dieser Gattung gemacht. Soll das Monodrama kunstschön sein, so muss das Alleinsein und das Alleinhandeln durch die poetische Begebenheit selbst gegeben sein, wie z. B. in der Scene Pygmalion, oder Ariadne auf Naxos. Schon mannigfaltiger ist ein Drama von zwei Personen, ein Duodrama; aber auch diese Kunstgattung hat grosse Schwierigkeiten, daher bei weitem öfter die mehrpersonigen Dramen, die Polydramen, gelungen ausgeführt worden sind. Dann ist entweder eine Person die vorwaltend handelnde, die Begebenheit vollziehende und vollführende, oder zwei Personen vollführen in gleicher Stufe der Mitwirkung die Handlung, oder auch mehrere; diese sind dann die Hauptpersonen des Dramas, Andere aber, die mitwirken, müssen in der Handlung den Hauptpersonen untergeordnet sein als Nebenpersonen; aber so viele Stufen der Unterordnung auch in Ansehung der Personen eines Dramas stattfinden, so muss doch auch die unterste Stelle im harmonischen Ganzen des dramatischen Kunstwerks gefordert sein, sie muss in keiner Hinsicht überflüssig oder gleichgiltig für die darzustellende Begebenheit bestimmt werden. So haben wir nun der ganzen Aufgabe der dramatischen Kunst nach allen ihren Hauptmomenten gedacht, jetzt lassen Sie uns erwägen, wie die dramatische Kunst diese Aufgabe löse, wie sie im Vereinwirken der besonderen Künste die dra-

matische Handlung zur Erscheinung bringt. Das erste Mittel der dramatischen Darstellung ist die Sprache; denn nur in der Sprache erscheint das Leben vernünftiger Wesen in ihrem charaktervollen Handeln in seiner ganzen intellectuellen und moralischen Bestimmtheit. Die Rede und das Gespräch der handelnden Personen also ist wesentlich Gedicht, ein Poema, weil diese dramatische Rede die innere Poesie der dramatisch dargestellten Handlung kunstvoll in Sprache entfaltet. Die vom Urheber des dramatischen Kunstwerkes innerlich geschaute Handlung, der innerlich geschaute ganze Vorgang ist das Ganze, was im Drama äusserlich erscheinen soll. Darin aber erscheint gerade das Innerste und das Erstwesentliche durch das dramatische Gedicht, welches erst bei der ganzen Aufführung des dramatischen Kunstwerkes in die äussere Erscheinung, die äussere Handlung begleitend, hereintritt; ohne das dramatische Gedicht könnte von Geist und Gemüth, von Gesinnung und Handlung der Person individuell bestimmte Kunde nicht gegeben werden; denn aller Mimik, aller Orchestik, aller Musik fehlt die individuelle Bestimmtheit des Gedankens. Demnach ist die dramatische Poesie das erste Element des ganzen dramatischen Kunstwerkes, weil es lediglich und allein den Geist und gleichsam den Kern der ganzen Handlung aufschliesst. Aber das dramatische Gedicht ist durch seine Verbindung mit der ganzen dramatischen Darstellung, sofern es aufgeführt werden soll, wesentlich beschränkt; denn es muss sich den allgemeinen Gesetzen der dramatischen Kunst fügen; es darf nur das aussprechen, was zu der Gesammtheit der dramatischen Erscheinung passend ist. Es muss darauf berechnet sein, dass es selbst durch das Handeln der einzelnen Personen in der Erscheinung ergänzt werde; es ist der Mimik und der ganzen Scenerie auch Wesentliches überlassen, was mimisch und scenisch dargestellt werden soll. Daher sind es zwei ganz verschiedene Kunstgattungen in der Poesie, das rein dramatische und rein poetische Gedicht, welches an keine Grenzen und Gesetze der wirklichen Aufführbarkeit gekettet ist; und das dramatische Gedicht im engeren Sinne, welches auf solche Weise schön gedichtet ist, dass es scenisch, theatralisch darstellbar ist, dass es eine höhere Bedeutung durch die ganze Darstellung empfängt und in dieser ganzen Darstellung selbst das höhere belebende Element ist.

Neunundfünfzigste Vorlesung.

Wir fingen zuletzt an zu betrachten, durch welche Kunstmittel die dramatische Kunst ihre Aufgabe löst, und zwar ist die erste Kunst, wodurch die dramatische Kunst das Erstwesentliche leistet, die Poesie. Die Sprache des dramatischen Gedichts, welche der dramatischen Darstellung zu Grunde

liegt, ist nach Maassgabe des Gegenstandes und des Spiels des dramatischen Kunstwerkes entweder metrisch, im Drama von hohem, idealem Stil, oder sie ist abwechselnd prosaisch und metrisch, im Drama der idealisirten Wirklichkeit, des idealisirten wirklichen Lebens, sie ist aber wesentlich ganz prosaisch im Drama des gewöhnlichen, sogenannten niedrigen Stils, worin blos das gewöhnliche Leben mit Wahrheit kunstvoll geschildert wird. Hierüber werden wir das Nähere finden bei Betrachtung der Dichtart der dramatischen Poesie.

Das zweite Mittel aber, den dramatischen Kunstzweck zu erreichen, ist die Kunst der schönen Darsprechung oder der Declamation, die Kunst des schönen mündlichen Vortrags des dramatischen Gedichts, wobei ebensowohl die Schönheit der Aussprache der Vocale und Consonanten und der Wortabtheilung beobachtet sein muss, als auch die Schönheit des musikalischen Ausdrucks, der schönen Declamation, wonach der Vortrag durchaus in keiner Hinsicht singend sein darf, dennoch aber richtig und gemüthvoll gehalten sein muss in Ansehung der zarten musikalischen Intervalle, welche der Declamation eigenthümlich sind. Diese Kunst der schönen Darsprechung oder des schönen Vortrags muss sich bei der dramatischen Vorstellnng nothwendig zugleich vereinen mit mimischer Kunst, weil dadurch das vorgetragene Gedicht, die ausgesprochene poetische Rolle jedes Spielers erst ihre vollkommene Deutlichkeit und Kraft gewinnt. Dieser Theil des Vortrags wird vorzugsweise die Action genannt. Sie tritt immer lebendiger hervor, je leidenschaftlicher die dargestellte Handlung und die geschilderte Gemüthsstimmung ist.

Drittens die Handlung des Dramas fordert einen bestimmten Schauplatz, das Theater — die Bühne, welcher Schauplatz der ganzen Handlung in ihrer Entfaltung angemessen sein muss. Es muss also dem Schauplatz nach seiner ganzen Erscheinung sinnliche Wahrheit zukommen, er muss auf den Sinnenschein berechnet sein und durchgängig nach den Gesetzen der schönen Kunst angeordnet. Die schöne Kunst, den Schauplatz kunstgemäss zu bilden und darzustellen, wird öfter die scenische Kunst oder die Scenerie genannt. In dieser Kunst müssen sich alle schönen Künste der Raumgestaltung vereinen; die Malerei und untergeordnet auch die Plastik und ihre beiderseitigen Leistungen müssen vereint sein und für den Zweck der dramatischen Kunst angeordnet werden durch die Theatermechanik. Da nämlich der Schauplatz auf bestimmte Weise beschränkt und beschlossen sein muss durch Aussichten, Perspectiven, oder durch baukunstliche, beschlossene Räume, Zimmer, Gallerien, Zimmerhallen u. s. w., so kann die Theatermechanik nur mit Hilfe beweglicher einzelner Wände, Coulissen, und zugleich mit Hilfe selbständiger Decorationen

den Sinnenschein der Bühne vollenden. Dabei muss die Theaterscenerie umbildbar sein, die Scene muss sich verändern können, weil die Theilhandlungen des Stückes an verschiedenen Orten vorgehen können, durch welche Verschiedenheit des Ortes die ursprüngliche Einheit des Ortes gar nicht verletzt wird, weil diese Einheit eine poetische ist, und weil das Zwischenliegende der Handlung durch die Phantasie des Zuschauers und Zuhörers ergänzt wird. Die wichtigste Kunst hierbei ist die Theatermalerei, welche eine eigene schöne Kunstgattung innerhalb der Malerei ausmacht und erst in der neueren Zeit in poetischer Schönheit ausgebildet worden ist. Die Theatermalerei ist eigenthümlich ihrem Inhalt nach und ihrer Wirkung nach, auch ihren technischen Mitteln nach, sie ist vorwaltend Prospectmalerei und muss die perspectivische Wahrheit kunstvoll mit der örtlichen wirklichen Wahrheit in Vereinigung bringen. Uebrigens ist die Theaterscenerie keineswegs blos auf Illusion berechnet, wie man sagt, sondern sie ist ein wesentlicher Theil der dramatischen Kunst, welche es für die Wahrheit ihrer Erscheinung des wirklichen Lebens durchaus erfordert, dass auch der Schauplatz der Handlung in sinnlicher Wahrheit erscheine. Aber die scenische Kunst muss der inneren schönen Wesenheit der Dramaturgie untergeordnet sein und bleiben, nur das, was für die Entwickelung der Begebenheit wesentlich ist, darf sie enthalten und nie das Maass der Schönheit überschreiten. Nichts Ueberflüssiges darf die Scenerie darstellen, wodurch unter Anderem der Zuschauer vom Drama selbst abgelenkt werden würde, am wenigsten darf sie in leeren Pomp ausarten und in blosse Prunkaufzüge, welche in dramatischer Hinsicht bedeutungslos sind.

Viertens das dramatische Kunstwerk kann seinen Zweck nicht erreichen, wenn nicht zugleich der ganze Schauplatz und alle einzelnen Gegenstände, die darauf erscheinen, besonders aber und zuerst die handelnden Personen der ganzen Erscheinung nach der vorgestellten Handlung äusserlich individuell angemessen sind, wenn nicht alles im Drama Erscheinende zu dem individuellen Charakter des Dramas zusammenstimmt, und zwar nach dem Gesetze der Schönheit. Es muss also das Drama durchaus in der angemessenen Gestalt erscheinen, Alles muss angemessen, schicklich sein, d. i. das Costüm im weitesten Verstande muss beobachtet sein. Ich verstehe also hier unter dem Costüm die ganze äussere, individuelle Angemessenheit alles dessen, was auf der Bühne erscheint, das Ganze des Schicklichen, des Angemessenen. Viele Dramaturgen verstehen auch jetzt das Wort Costüm so allgemein und umfassend, eigentlich aber heisst es blos „Gebrauch“; le costume oder il costume bezeichnet alles Gebräuchliche. Im Französischen aber bedeutet nun dieses Wort

schon allgemeiner das Schickliche, das Angemessene. Das Costüm also, oder die Schicklichkeit der ganzen dramatischen Erscheinung umfasst mithin alle Gegenstände der Natur, auch in der Landschaft, in den Erscheinungen der Pflanzen und Thiere, und alle Gegenstände des Lebens; also die Beobachtung der Sitten und Gebräuche einzelner Menschen, Stände, Stämme und Völker, die Beobachtung des nach historischen Gründen Angemessenen und Schicklichen. Indessen darf die Beobachtung des Costüms nicht in's Ueberflüssige und Kleinliche gehen, auch muss das Costüm stets dem Gesetze der poetischen Schönheit untergeordnet sein, danach muss es ausgewählt, danach muss es gemässigt werden; rein Widerliches und Hässliches, und wäre es noch so gebräuchlich, darf auf die Bühne nicht gebracht werden, und überhaupt nur insofern ist das Costüm zu beobachten, als es die charaktervolle Eigenthümlichkeit der Handlung und der handelnden Personen erfordert, damit das Drama zur Wahrheit der individuellen Erscheinung komme. Ein ungebildetes, unwissendes Publikum nimmt mit geringer Beobachtung des Costüms vorlieb; aber je weiter sich historische Kenntnisse verschiedener Zeiten und Völker ausbreiten, je mehr muss auch der dramatische Dichter in das Costüm eingehen. Noch vor kaum 50 Jahren vertrugen Italiener, Franzosen und Deutsche die lächerlichsten Verletzungen des Costüms; Personen aus der alten Geschichte erschienen ganz in französischen oder deutschen Costümen, ja mythologische Personen in Reifröcken. Die Helden erschienen frisirt gerade so, wie es früher auch mehrere Maler gemacht hatten, vorzüglich der sonst so treffliche Paolo Veronese; römische Soldaten erschienen noch in der Clemenza di Dido von Mozart mit steifen Stiefeln und steifen Zöpfen; zuerst aber wurden einige französche Künstler auf diesen Mangel der dramatischen Kunst aufmerksam, und einige englische, vorzüglich Leclercq, Demoiselle Clairon und ganz besonders Talma, unterstützt von dem Maler David. In Deutschland aber hat sich in dieser Hinsicht Henriette Händel-Schütz ein vorzügliches Verdienst erworben, und die Berliner Bühne vorzüglich, so auch die Dresdener haben gewetteifert, das Costüm, zumal in Werken des höheren Stils, so weit als möglich zu beobachten. Die Kostbarkeit des Costüms macht freilich dabei ein grosses Hinderniss aus, doch ist auch hierin jetzt noch Vieles zu wünschen übrig, was aber nicht der Kostspieligkeit wegen unterbleibt. Uebrigens muss das Costüm nach der Art und Stufe des individuellen Kunstwerkes sich richten, in historischen Dramen muss es historisch richtig sein, in mythologischen oder rein ideellen Dramen jeder Art muss es der poetischen Anschauung gemäss sein und die Erscheinung der Schönheit der rein poetischen Personen des

Stückes vollenden, und in diesen rein poetischen Dramen muss auch das Costüm mit ideeller Freiheit erfunden werden.

Dieses sind nun die vier unerlässlichen Hauptmomente, wodurch ein Drama als solches constituirt wird. Aber fünftens: das Leben in seiner Schönheit und Vollendung kann auch die Musik in sich aufnehmen, denn Musik ist ja im Geiste selbst ein ursprünglich schöner Erweis des Lebens, zunächst des Gemüthslebens; also eine poetisch schöne dramatische Handlung kann zugleich mit der Tondichtung innig sich entwickeln. Das kann nur geschehen zunächst durch Vereinigung mit der Gesangsmusik, wenn das dramatische Gedicht selbst in Musik gesetzt wird; dann ist das Drama insofern ein Singspiel, ein Melodrama, wenn die Worte selbst abgesungen werden, sei es nun, dass es in reiner Vocalmusik erscheine, oder dass der Gesang von Instrumentalmusik begleitet sei. Zweitens kann das Drama auch blos mit reiner Instrumentalmusik verbunden sein, theils mit vorbereitender Musik als Ouverture und als Zwischenspiel, theils so, dass die Handlung, ohne dass gesungen wird, von Instrumentalmusik begleitet ist. Aber es kann drittens auch dieses beides zugleich stattfinden, dass nämlich der Gesang mit Instrumentalmusik begleitet ist, und dass auch mit dem Gesange reine Instrumentalmusik abwechselt. Der Gesang des Dramas kann entweder ein einstimmiger sein, ein solo, oder ein zweistimmiger, ein duetto oder duo u. s. w., ein trio, quartetto, quintetto; aber die grösste Macht des Dramas ist ein Chor, wo entweder mehrere, oder alle spielenden Personen zugleich singen; die begleitende Instrumentalmusik aber giebt gleichsam den ganzen Geist und das Gemüth des Drama zu verstehen und zu empfinden, und sie stellt auch alle die inneren Stimmungen dar, welche das Drama in dem Zuschauer hervorruft. Wenn nun ein Drama mit der Musik ganz, durch und durch vereint ist nach allen den jetzt erklärten Momenten der Vereinigung und im strengen musikalischen Rhythmus, so dass alle Reden gesungen werden und nichts dazu gesprochen, und wenn dieses dramatische Kunstwerk zugleich auch mit den übrigen darstellenden Künsten innig gleichförmig vereint ist, so ist ein solches dramatisches Kunstwerk das Drama vorzugsweise, gleichsam das Hauptwerk, das Werk, die Oper, opera. Es ist ein solches dramatisches Kunstwerk insofern allerdings das höchste, als es allein vollständig und vollwesentlich ist, als es alle darstellende Künste gleichförmig in sich vereint. In ihm erscheint die schöne Begebenheit des Dramas im Glanze der höchsten Leistung aller Künste, besonders aber ist es darin vollendet, dass die poetische Schilderung der Begebenheit durch Sprache, nicht nur durch Mimik, sondern zugleich durch Gesang und Instrumentalmusik vollendet wird. Die musikalische Dar-

stellung aber des dramatischen Gedichts ist eine doppelte, entweder die erzählende Darstellung im freien musikalischen Rhythmus, als recitativo, zweitens die eigentliche singende Darstellung im streng bestimmt gemessenen musikalischen Rhythmus als aria. Man hat wider die Oper eingewendet, dass sie eben durch dieses ununterbrochene Singen unnatürlich sei, so wäre es auch, wenn sie blos Scenen des gewöhnlichen Lebens in der blossen Wahrheit der Wirklichkeit darstellte, ja sie wäre noch dazu lächerlich und fade, wenn darin das Gemeine abgesungen würde, im recitativo oder gar in der Aria, aber mit der eigentlichen ewigen Natur des Menschen und des Geistes ist die Oper wohl übereinstimmend, denn, je höher und je idealischer und je leidenschaftlicher die Stimmung und die Bewegung des Geistes und des Gemüthes wird, desto mehr wird sie nothwendig rhythmisch und musikalisch; wird mithin das ganze Leben rein und ganz idealisch gedacht, so wird auch nothwendig seine Sprache ganz als Musik gedacht. Es ist also das reine, idealische Drama wesentlich Oper, aus inneren, nicht aus äusseren Gründen. Ueberwiegend aber eignet sich ein dramatisches Werk zur Oper, wenn in seinem Stoffe das Gemüthsleben, Empfindung und Leidenschaft vorwaltet, wenn es überwiegend lyrischer Art ist, und ganz besonders wird der Gesang gefördert, wenn die handelnden Personen rein idealische, auch höhere Wesen als Menschen sind. Indem nun in der Oper die Poesie und Musik sich schwesterlich, innig, gleichförmig und dabei zugleich mit allen anderen darstellenden Künsten vereinen, gehen sie doch zugleich eine vielseitige Beschränkung ein. Daher kann nicht gesagt werden, dass die Oper in aller Hinsicht das vollendetste dramatische Kunstwerk ist, vielmehr vermag die dramatische Kunst als freies poetisches Kunstwerk, blos verbunden mit Declamation, Action und Scenerie, im Erstwesentlichen bei weitem mehr zu leisten, als die dramatische Poesie der Oper, die von Musik, der höheren Mimik und der ganzen scenischen Handlung gefesselt ist. Indessen muss von dieser Beschränkung der Künste, die zur Oper vereinigt werden, doch diejenige Beschränktheit abgerechnet werden, die insbesondere aus dem noch unvollendeten Zustande unserer Musik hervorgeht, in welcher Hinsicht aber in den letzten Menschenaltern unverhältnissmässige, erfreuliche Fortschritte gegen die Vorzeit gemacht worden sind. Am allerfreiesten aber in dieser Hinsicht ist das dramatische Gedicht, welches gar nicht bestimmt ist, aufgeführt zu werden; dieses kann allein den höchsten, fessellosesten Flug nehmen im ganzen Reiche der Schönheit des Lebens, und für ein solches Werk ist es nicht ein Tadel, dass es nicht aufgeführt werden könne.

Ausser der völligen Vereinigung des dramatischen Ge-

dichts mit der Musik in der Oper sind noch bestimmte theilweise Vereinigungen möglich, wobei dazwischen gesprochen wird, und zwar ist ein dramatisches Gedicht, wobei gesprochen wird, auf alle die vorhin erwähnten besonderen Weisen mit der Musik in Verbindung zu setzen; es ist, sofern reiner Gesang darin vorkommt. Melodrama; überwiegt in einem solchen Melodrama das Musikalische, wird aber doch dazwischen gesprochen, so nennt man ein solches Kunstwerk eine Operette, und ihr Gegenstand muss wesentlich zu dem Stile der zweiten Stufe gehören und zu dem Stile der Schilderung des wirklichen Lebens. Ist aber das Gesprochene in einem solchen Singspiel überwiegend, so nennt man es vorzugsweise ein Singspiel; sind dabei die eingestreuten Gesangsstücke blosse Lieder, so nennt man ein solches dramatisches Werk ein Liederspiel, eine liebliche Kunstgattung, die in Deutschland zuerst von Reichardt versucht worden ist in seinem Liederspiele: Liebe und Treue. Bis jetzt aber ist diese Kunstgattung weiter nicht ausgebildet worden. Zu diesem Liederspiele gehört auch das französische sogen. comédie-vaudeville, als ein Liederspiel ganz bestimmter Art, wo die eingelegten Lieder meistens leichte, und zwar meistens schon beliebte Volkslieder sein müssen, die keineswegs blos lyrisch sind, sondern meistens satirisch, ja sogar epigrammatisch, und die meistentheils auf die vorwaltenden Begebenheiten des Tages anspielen. Es besteht seit dem Jahre 1791 in Paris ein besonderes Theater dafür, das théâtre du Vaudeville.

Dieses nun sind die Hauptarten der mit Musik vereinten dramatischen Kunst.

Denken wir nun alle Arten der dramatischen Kunst vereint als ein Ganzes in einem Volk und in mehreren Völkern, so kommt erst durch diese Vereinigung die ganze Schönheit des inneren Lebens zur äusseren dramatischen Erscheinung. Daher machen alle diese Arten dramatischer Werke objectiv eine grosse Kunstwelt aus, die zugleich das reichhaltigste Gemälde des wirklichen Lebens der Völker bildet, und alle Urheber dramatischer Kunstwerke sind, zusammengedacht, wie ein Dichtergeist der Menschheit, wie ein Künstler, sie sind recht eigentlich die verbundenen Glieder des einen Dichters, conjuncta, nicht disjuncta membra poetae, und obenan unter diesen dramatischen Künstlern stehen die Theatertondichter; die scenischen mechanischen Künstler aber nehmen einen untergeordneten vermittelnden Rang ein.

Noch verdient am Schlusse dieser Betrachtung bemerkt zu werden, dass die dramatische Kunst nicht nur den Beruf hat, das jedesmal wirkliche Leben getreulich nachahmend darzustellen, und zwar das vergangene im historischen Schau-

spiele und das gegenwärtige im lebenschildernden Schauspiele, sondern dass die dramatische Kunst auch sich zu dem höheren Berufe aufschwingen soll, das künftige bessere Leben der Menschheit urbildlich voraus zu verkündigen, gleichsam prophetisch vorauszuleben; denn die dramatische Kunst vermag dieses wegen ihrer individuellen Freiheit, denn das Drama objectivirt die ganze innere Phantasiewelt, das ganze innere geschaute Leben innerhalb der äusseren Sinnenwelt; aber die innere Welt des menschlichen Geistes, worin der Geist mit idealer Freiheit schafft und waltet, kann eine idealistische höhere, gleichsam prophetische sein, und daher soll sie es auch sein vermöge des wesentlichen Grundverhältnisses der schönen Kunst zum Leben.

Die dramatische Kunst also soll ein höheres, vorbildliches Leben in dem unvollendeten wirklichen Leben der Gegenwart in Wahrheit als gegenwärtig vorbilden.

Sechzigste Vorlesung.

Es wurde zuletzt gezeigt, dass die dramatische Kunst auch den hohen Beruf habe, die schöne Zukunft des Lebens im Scheine der Wirklichkeit gleichsam prophetisch, voraus darzustellen. In diesem heiligen Berufe geht die dramatische Kunst Hand in Hand mit der Wissenschaft, ganz besonders mit der Philosophie. Die Philosophie zeigt den Menschen die Idee oder den Urbegriff des Lebens, die schöne Kunst, insonderheit aber die dramatische, lässt das Ideal, das Urbild des Lebens vorausschauen, und obgleich alle schönen Künste, vornehmlich aber die Poesie, diesen hohen Beruf mit der dramatischen Kunst theilen, so bringt doch keine andere darstellende Kunst das Ideal des Lebens zu einer so vollständigen, so lebensvollen, so ergreifenden und mächtigen Erscheinung als die dramatische Kunst. Diesen hohen Beruf hatten die grössten dramatischen Künstler der Griechen erfasst; Aristoteles erkennt ihn an, aber von unseren neueren Künstlern haben nur noch wenige ihn begriffen, vielleicht unser Schiller noch am meisten und am innigsten.

Bis hierher haben wir nun die Ideen aller rein schönen Künste in der Idee der einen schönen Kunst entwickelt, Künste, deren einziger würdiger Selbstzweck die Schönheit ist. Aber der rein schönen Kunst steht gegenüber die rein nützliche Kunst, deren Idee in einer allgemeinen Kunstlehre ebenso organisch entwickelt werden muss, als wir hier in der Schönkunstlehre den Organismus der einzelnen schönen Künste entfaltet haben. Da nun aber die schöne Kunst, wie wir schon oben in der Einleitung bemerkten, mit der nützlichen innig vereinbar ist, so müssen wir uns hier ganz kurz an die Idee der nützlichen Kunst erinnern, um die Idee der

besonderen nützlich schönen Künste hier in Bestimmtheit zu erkennen. Nützlich ist Alles, was irgend ein Wesentliches ausser sich befördert, was irgend ein Gutes, irgend ein Gut zur Wirklichkeit bringen hilft. Das Nützliche als solches hat also seinen Werth nicht in sich, sondern ausser sich. Daraus folgt, dass die nützliche Kunst das Vermögen ist und die Werkthätigkeit, das Nützliche in jeder Art und Stufe herzustellen, und zugleich folgt daraus, dass die nützliche Kunst als solche ihren Werth nicht an ihr selbst hat, sondern in der Art und Stufe des Nützlichen, welches die nützliche Kunst herstellt; dahingegen die schöne Kunst als solche ihren Werth durchaus an ihr selbst und in ihr selbst hat, und ganz und gar nicht ausser ihr. Deshalb aber ist die nützliche Kunst keineswegs verächtlich oder geringfügig, denn es ist eine Grundwesenheit des Lebens, dass die Wesen, auch die vernünftigen, und die Dinge sich wechselseitig nützen zum Guten. Aber der Rang der bestimmten nützlichen Künste wird durch die Art und Stufe des Nützlichen bestimmt, das sie leisten. Die höheren nützlichen Künste, z. B. die schöne Redekunst, die höhere Maschinenkunst oder die höhere Baukunst, diese höheren nützlichen Künste erfordern eine hohe und tiefe und reiche Ausbildung des Geistes und des Gemüths, ebenso wie auch die schöne Kunst. Daher werden diese höheren nützlichen Künste freie Künste genannt, artes liberales, im Gegensatz der blos handarbeitenden Künste. Diese Unterscheidung machten schon die Griechen und die Römer, und durch das ganze Mittelalter hindurch folgte man dem Lehrbuche des Martianus Capella, der im fünften Jahrhundert lebte, und nahm nach ihm sieben freie Künste, artes liberales, an: die Grammatik, Arithmetik und Geometrie, die Musik, Astronomie, Dialektik, Rhetorik. Die Eintheilung ist weder rein noch vollständig, weil auch eine schöne Kunst darunter, die Musik, und jetzt würde diese Reihe mit vielen anderen Künsten, die auch freisinnig sind, vermehrt werden müssen, vornehmlich mit der höheren Mechanik. Ueberhaupt verdienen nur diejenigen nützlichen Künste nicht die Benennung der freien Künste, welche blosse Handkünste oder Handwerke und Gewerke sind, wo der Arbeiter nicht mit ideller Freiheit thätig ist, sondern sein Werk nur nach vorgeschriebener Regel durch mechanische Körperthätigkeit vollendet, und doch sind auch gar viele von diesen Handkünsten oder Handwerken bei der steigenden Bildung der Völker einer höheren Ansicht, einer geistreichen, schönen, wahrhaft liberalen Behandlung fähig, wie z. B. die Kleidmacherkunst und die Geräthekunst. Diese war schon bei den Griechen und bei den späteren Römern in ihren höheren Darstellungen eine nützlich-schöne Kunst, und auch in den letzteren Menschen-

altern sind diese Gewerke es bei uns geworden, so dass schon mehrere Künstler die Kunst der schönen Bekleidung, der Verfertigung schöner Kleider und schöner Geräthe in ausführlichen Kunstlehren sinnreich abgehandelt haben. Merken wir nun auf den Ursprung der Idee der nützlich-schönen Kunst oder der Vereinigung der schönen Kunst mit der nützlichen Kunst. Der innere subjective Grund dieser Vereinigung ist der Urtrieb des Menschen zum Schönen, wonach der Mensch bestrebt ist, auch alles Nützliche in Schönheit zu kleiden, alles Nützliche in allen Hinsichten schön erscheinen zu lassen, auch wo die hinzukommende Schönheit für den Nutzen gar nicht erfordert wird, z. B. bei rein mechanischen Kunstwerken, Uhren, Fuhrwerken, ebenso bei Kleidern, bei Verzierungen an Wohnhäusern, und da das Nützliche zum Theil sich auf die gewöhnlichsten Bedürfnisse des Lebens bezieht, worin die Abhängigkeit des Menschen von aussen erscheint, so sucht der Schönheitsinn des Menschen überall den Gebrauch des Nützlichen zur Stillung der Bedürfnisse durch Schönheit zu bedecken und zu verhüllen. Aber die Vereinigung der schönen und der nützlichen Kunst hat auch einen inneren, sachlichen, objectiven Grund in der Beschaffenheit des Nützlichen selbst. Das Nützliche, und zwar gerade das in der höchsten Stufe Nützliche, ist selbst eine organische Einheit, so z. B. die Erkenntniss, ebenso der Leib, wenn er soll durch Gymnastik gesund und stark gebildet werden, kann dies nicht anders, als dass er zugleich schön erscheine; da also das höhere Nützliche selbst organische Einheit hat, also schön ist, so kann und soll es auch zugleich in Schönheit vollendet werden, wodurch es dann, abgesehen vom Nutzen, auch noch einen unbedingten Selbstwerth, eine eigenthümliche Würde in sich aufnimmt, z. B. ein Werk der schönen Redekunst ist eigentlich auf Ueberzeugung und Ueberredung berechnet, es kann aber nicht überzeugen, nicht überreden, wenn es nicht organische Einheit hat, d. i. wenn es nicht schön ist; daher ist die Redekunst wesentlich zugleich eine schöne Kunst. Im ersten Falle, wo sich die schöne Kunst blos verschönernd verhält, ist sie nicht innig mit der Wesenheit des Nützlichen selbst verbunden, sondern kommt von aussen hinzu, aber im zweiten Falle, wo das Nützliche selbst seiner Wesenheit nach die Schönheit an sich nimmt, ist die Vereinigung der schönen Kunst und der nützlichen Kunst innig und wechselseitig gleichförmig; es kann dann diese bestimmte Art der Schönheit nur an diesem bestimmten Nützlichen sein, und an keinem Andern, z. B. das architektonische Schöne kann durchaus nur an der inneren Wesenheit des Gebäudes sein, und umgekehrt kann ein solches Nützliche auch nicht wahrhaft nützlich sein, wenn es nicht diese seine bestimmte Schönheit an sich nimmt;

z. B. ein gothischer Dom würde ohne diese bestimmte architektonische Schönheit den erstwesentlichen Zweck, zur Erbauung mitzuwirken, nicht erreichen. Hieraus nun entspringen die besonderen einzelnen nützlich-schönen Künste. In allen diesen besonderen nützlich-schönen Künsten muss also sowohl die Idee der Schönheit, als auch die Idee des bestimmten Nützlichen, jede für sich, erfüllt, und Beide vereint hergestellt werden, so dass das Nützliche durch das Schöne und das Schöne durch das Nützliche bestimmt ist. Der ganze Organismus nun der nützlich-schönen Kunst kann von zwei Seiten betrachtet und eingetheilt werden. Erstens von Seiten des Nützlichen aus, nach dessen Arten und Stufen, zweitens, von Seiten des Schönen aus. Dann schliesst sich jede nützlich-schöne Kunst an eine oder an mehrere rein schöne Künste an, z. B. die Redekunst an die Poesie und die Musik, die schöne Schriftkunst, Kalligraphie und Kallitypie, an die Malerei, die Baukunst an die Plastik und so fort. Hier soll in der besonderen Theorie der schönen und der nützlich-schönen Künste nur von der Baukunst und Gartenkunst im Besonderen geredet werden, und um Wiederholungen zu vermeiden, will ich den Abriss des ganzen Organismus der nützlich-schönen Künste lieber gleich in das Dictat zusammenfassen.

Nachdem wir die Idee der Kunst und den Organismus der eigentlichen Kunst entwickelt haben, sowohl der rein schönen, als der nützlich-schönen, so wenden wir uns zu dem Einundsechzigste Vorlesung.

Zweiten Abschnitt dieser Abtheilung, der allgemeinen Kunstlehre,

worin die ganze Kunst betrachtet wird nach ihrer Verschiedenheit und Mannigfalt, die sie in sich enthält, in Folge allgemeiner Weiterbestimmungen ihrer Wesenheit.

Diese nun zu erklärende innere Verschiedenheit und Mannigfalt der schönen Kunst geht also die ganze schöne Kunst an und findet sich daher in allen besonderen Künsten wieder, z. B. die Verschiedenheit des Tragischen und des Komischen findet sich durch alle Kunst hindurch, nicht nur in der Poesie. Ebenso das Humoristische, Naive und Sentimentale. Alle diese hier zu betrachtenden Bestimmtheiten kommen in jeder besonderen Kunst ganz auf eigenthümliche Art vor, so z. B. die Verschiedenheit des Stils äussert sich anders in der plastischen Kunst, als in der Musik oder im Drama. Alle die hier zu betrachtenden allgemeinen Verschiedenheiten nun sind gegründet theils in der Wesenheit des Inhalts der schönen Kunst und ihrer Werke, theils sind

sie auch gegründet im Geiste und im Gemüthe und in der Lebensentwickelung des Menschen und der menschlichen Gesellschaft. Daher finden sich alle diese Verschiedenheiten zuerst in der Welt der Phantasie des Künstlers vor, in dem inneren Gedichte, das in jeder Kunst dem Kunstwerke vorausgeht, und von diesem inneren schönen Kunstleben des Geistes in Phantasie aus verbreiten sich dann diese Gegensätze über alle diese Künste, z. B. wird ein an Leib und Geist schöner Mensch von dem Künstler phantasirt im hohen, idealen Stile, so wird der Künstler, sei er nun ein Maler, Bildhauer, oder Dichter, oder Musiker, diesen idealen Charakter in seiner Kunst im hohen Stile schildern. Zuerst lassen Sie uns also die allgemeinsten Verschiedenheiten der Kunst betrachten nach der Art und Stufe der Kunst, und zwar zuerst die rein sachlichen und objectiven Bestimmheiten. Da wir hier uns auf die menschliche Kunst beschränken, so haben wir zuerst zu betrachten die Art und Stufe der Kunst nach der Art und Stufe des in der Kunst geschilderten menschlichen Schönen, sowohl nach dem Inhalt als nach der Form. Diese ist die durch alle Kunst hindurchgehende Verschiedenheit des Stils und der Manier.

Zuerst also vom Stile. Der Stil besteht in der Art und der Stufe des im Kunstwerk dargestellten Schönen und zugleich der diesem Inhalt angemessenen Darstellung. Das Wort Stil von stylus, Griffel ist aus der Kunst schriftlicher Darstellung entlehnt. Zunächst versteht man allgemein darunter die bestimmte Art und Stufe der Darstellung in den redenden Künsten. Ueberhaupt aber deutet dieses Wort Stil auf die äussere Form hin, worin das Schöne erscheint. Aber in neuerer Zeit, besonders seit Winkelmann, nimmt man dieses Wort in der ganzen Allgemeinheit, wie ich es vorhin erklärte, von der Art und Stufe des Inhalts und der Form irgend eines dargestellten Schönen. Doch spricht man ebenso von dem Stil eines Redners, eines Dichters, eines Bildhauers, Malers. So bewundert man z. B. den erhabenen, grossartigen italienischen Stil sowohl in der Musik, als im Tanze und im komischen Drama. Da sich nun die Form der äusseren Darstellung nothwendig nach der Wesenheit des Inhalts richten muss, so muss der Kunststil zuerst eingetheilt werden nach den Grundarten und Stufen des Schönen, deren das Leben des Menschen und der Menschheit fähig ist. Diese Arten und Stufen des menschlichen schönen Lebens sind nun folgende drei:

1) Die Stufe des reinen und ganzen gottähnlichen, auf göttliche Weise freien Lebens des Menschen und der Menschheit, wonach das Leben rein und ganz seiner Idee und seinem Ideale entspricht: also Menschheit als göttliches

Ebenbild. Die Kunst also, sofern sie den Menschen, den Einzelnen und die Gesellschaft, im göttlichen Ebenbilde erscheinen lässt, ist im göttlichen, reinen, idealen Stil, und zwar bezieht sich die Stufe der gottähnlichen Vollkommenheit des Menschlichen ebenso auf Leib, als auf Geist und auf Beide in ihrem Vereine. Wenn also die Kunst diese höchste Stufe menschlicher Vollkommenheit erreicht, so wird sie auch den menschlichen Leib idealisch schön als das absolut vollkommene (schöne) Naturgebilde gestalten, rein und frei von allen der Idee widerstreitenden Bestimmtheiten, welche an dem jetzt wirklichen menschlichen Geschlechte sich zeigen. Dahin erhob sich z. B. das griechische Volk in seiner Plastik und Malerei, insofern die plastischen Kunstwerke und die Gemälde olympische Götter darstellen. Wenn nun die Kunst auf dieser höchsten Stufe erscheint, wenn sie im Stile der reinen Idealität und Gottähnlichkeit bildet, so wird auch die ganze Erscheinung und äussere Darstellung des Kunstwerkes diesen Stufen der Wesenheit gemäss sein. Dieser Stil also kann der rein gottähnliche, oder recht verstanden, der göttliche Stil der Kunst genannt werden, oder auch der rein idealische, urbildliche Stil, und da zugleich das Leben auf dieser Stufe gegen alle untergeordneten Stufen das höchste ist, so muss der ideale Stil nothwendig auch der erhabene Stil sein, der grossartige, grandiose Stil, daher wird er auch mit Fug der hohe Stil vorzugsweise genannt.

2) Die zweite Stufe des Lebens des Menschen und der Menschheit ist die, wo der Mensch und die Menschheit zu ideeller Freiheit sich aufgeschwungen haben und in reiner gottähnlicher Gesinnung zu voller Gottähnlichkeit aufstreben; obschon noch das Leben mit vielem Ideewidrigen und Urbildwidrigen behaftet ist, so ist auf dieser Stufe doch das Streben göttlich und rein. Es ist dieses der Lebenszustand der sich vergöttlichenden Menschheit, die aber noch mit Verneinung und mit Ungöttlichem behaftet ist. Diese Stufe des Lebens erweist sich ebenfalls an Geist und an Leib und im Verein des Geistes und des Leibes. Wenn nun der Künstler das menschlich Schöne auf dieser ersten Stufe darstellt, so ist sein Werk aus dem edlen Stile, oder wie man auch sagt, aus dem mittleren Stile. Dahin gehören z. B. die plastischen Bildungen der Griechen, wenn sie sogenannte Halbgötter und Halbgöttinnen darstellen. Endlich 3) die dritte Stufe des menschlichen Lebens ist die, wo die ideale Freiheit noch nicht erreicht ist, wo der Mensch noch nicht zu rein gottähnlicher Gesinnung gelangt ist, aber doch darnach strebt; denn es ist unmöglich, dass der Mensch auf so niederer Stufe der Entwicklung stehe, dass er auf keine Weise nach dem Göttlichen strebe. Wäre es aber möglich, dass irgend das Leben eines

Menschen oder einer Gesellschaft rein ungöttlich, ohne alles göttliche Streben, d. i. rein thierisch wäre, so wäre dies gar kein Gegenstand der schönen Kunst, es wäre reine Rohheit, Unschönheit. Dagegen aber das nach göttlicher Freiheit strebende Leben hat doch schon seine eigenthümliche Schönheit. Wenn nun der Künstler dieses noch nicht zu ideeller Freiheit gelangte Leben schildert, so ist sein Werk vom unteren Stile, oder vom niederen Stile; wohl sagt man auch vom gemeinen Stile. Dabei ist aber zu bemerken, dass das niedere, nach Göttlichkeit strebende Leben keineswegs niedriges oder schändliches Leben ist, dass das Gemeine darum noch nicht das Missgemeine und Pöbelhafte ist; denn das Niedere, im übeln Sinne verstanden, gehört gar nicht der schönen Kunst und durchaus keinem Stile an. Auf dieser Stufe des niederen Stils halten sich z. B. alle dramatischen Werke, welche das gemeine, ideenlose Leben darstellen, gleichwohl aber Schönheit an sich haben können, wenn die bewusstlose Richtung des Menschen zur sittlichen Würde und Göttlichkeit dennoch auch an den Figuren des gemeinen Lebens ersichtlich ist.

Da nun das Leben des Menschen und der Menschheit sich zeitlich entfaltet, so erscheint es auch nach diesen drei Stufen successiv in der Zeit; daher auch diese verschiedenen Kunststile der Zeit nach sich nach einander entwickeln. Aber die schöne Kunst ist frei, und der menschliche Geist umfasst die reinen Ideen im hohen Stile im inneren Heiligthume des Phantasie, noch ehe sie in äusserer Wirklichkeit ihm begegnen; auf ewige Weise schwingt sich der Künstler empor zum edleren und zum hohen göttlichen Stile. So konnte z. B. das griechische Volk in einer Zeit, wo das Leben der Menschheit in vieler Hinsicht noch unvollendet war, sich doch in der Plastik und in der Baukunst zum göttlichen Ideal aufschwingen im hohen Stile der Kunst. Da aber doch das Leben der Menschheit nach den verschiedenen Lebensaltern oder Perioden die vorhin genannten drei Stufen auf eigenthümliche Weise durchgeht, so unterscheidet man doch auch den Stil nach den Zeitaltern. So nennt man den antiken Stil vornehmlich den Kunststil der Griechen, und etwa noch der Etrurier, Aegypter und der Römer. Diesem antiken Stil setzt man entgegen den mittelalterlichen, unter der Benennung des romantischen Stils, und von diesen beiden unterscheidet man wiederum den modernen Stil der modernen Kunst. Da ferner die genannten drei Stufen des menschlichen Lebens auch bei verschiedenen Völkern auf eigenthümliche Weise wiederkehren, so bildet sich bei kunstsinnigen Völkern ein nationaler Stil aus, eine volksthümliche Art der Kunst, und zwar nach allen drei Stufen des Stils. Daher unterscheidet man mit Fug z. B. den indischen Stil, den

griechischen Stil und ebenso den maurischen oder moreskischen Stil. Diese volkthümliche Verschiedenheit des Stils zeigt sich dann in aller Kunst und an allen drei Stufen des Stils. Manche Völker aber haben es nur in einzelnen Künsten zu einem nationalen Stil gebracht. Und da ferner jeder Künstler das Schöne auf allen Stufen auf seine individuell einzige Weise bildet und darstellt, so bildet sich auch jeder urgeistige Künstler seinen eigenen Stil aus, und schreibt man grossen Künstlern mit Fug einen individuellen Stil zu, so dem Sophokles, dem Cicero, dem Raphael, Mozart, Beethoven. Wenn man nun endlich von folgenden Arten des Stils redet, vom geistreichen Stil, vom gefühlvollen, ausdrucksvollen, kräftigen, rührenden, erhebenden, naiven, sentimentalen, ironischen und humoristischen Stil, so sind dieses nur untergeordnete einzelne Beschaffenheiten der Art und Stufen der Kunst nach Gehalt und Form, welche Beschaffenheiten selbst auf gewisse Weise auf jeder der drei erklärten Grundstufen des Stiles stattfinden können, wovon bald weiter die Rede sein wird, wenn diese einzelnen Ideen erklärt werden.

Man spricht von klassischem Stil und versteht darunter zweierlei: erstens denkt man dabei an den antiken Stil, nicht nur in der Poesie, sondern auch in allen Künsten, d. i. also der Stil der Griechen und Römer vornehmlich. Zweitens aber versteht man unter dem klassischen Stil überhaupt den vollkommenen Stil in jeder Art und Stufe und in jeder Kunst, also auch in jedem Zeitalter und bei jedem Volke. So nennen die Franzosen in der Poesie den Stil zu Zeiten Ludwigs XIV. den klassischen Stil, jetzt aber fängt man an vorzüglich in Paris den romantischen Stil diesem klassischen französischen Stile vorzuziehen. Daher setzen die Franzosen jetzt dem klassischen den romantischen Stil entgegen, wir würden sagen den antik französischen und den modern französischen. Auch wir Deutschen haben bereits einen klassischen Stil und klassisch stilisirte Kunstwerke, aber nicht nur in der Poesie, sondern auch in anderen Künsten — aber es ist der Hochpunct der deutschen Kunstbildung noch nicht erreicht, weder in der Poesie, noch sonst in einer Kunst, weil sich nachweisen lässt, dass noch grundwesentliche Kunstideen überhaupt darzustellen übrig sind, oder doch noch nicht ihre Vollendung erreicht haben. Unsere grossen Klassiker in jeder Kunst sollen noch kommen und werden noch kommen, weil das Leben des deutschen Volkes nach allen Seiten im Aufsteigen ist. In Ansehung des Stils der Kunstwerke und der Künstler muss hier noch bemerkt werden, dass auch solche Kunstwerke einen dreifachen Stil haben, welche das reine Naturleben angehen, z. B. auch die Landschaftsmalerei unterscheidet diesen

Zweiundsechzigste Vorlesung.

dreifachen Stil, und es ergiebt sich hier die höhere Forderung an die Kunstwerke aller Art, dass dem Stile, den das menschliche Leben darin hat, auch Alles in der Umgebung der Natur entsprechen muss, z. B. dass mythologische, poetische Personen in einer idealischen, schönen Landschaft dargestellt sein müssen, wenn sie in einer Landschaft erscheinen; dagegen den Schilderungen des gemeinen Landlebens im niederen Stile auch die Naturumgebungen des Hauses, Gartens u. s. w. entsprechen müssen. Dem Stile nun wird entgegengesetzt und von ihm unterschieden die Manier, und zwar in einem doppelten, sehr verschiedenen Sinne; 1) versteht man Manier in einem wesentlich guten Sinne und bezeichnet dadurch die Art zu arbeiten, d. i. die Art und Weise, das Kunstschöne zu gestalten und die Kunstmittel, das Schöne zur Erscheinung zu bringen. Das heisst auch maniera, eigentlich die Art, die Hand zu führen oder anzulegen. So besteht z. B. in der Malerei die Manier des Künstlers darin, auf welche Weise er den perspectivischen Sinnenschein des Lichts und der Farbe hervorbringt. Der Maler hat eine grossartige Manier, wenn er, wie die italienischen Künstler meistens, mit freien, kühnen, grossen Pinselstrichen malt und die Farben frei und tief mischt und auf geistreiche Weise aufträgt. Er hat in dieser Hinsicht eine kleinliche Manier, wenn er, wie viele Künstler der niederländischen Schule, in kleinen, mühseligen Pinselstrichen arbeitet, auf die Darstellung des einzelsten Kleinen ausgeht und darüber oft den Effect des Ganzen verliert. Ebenso unterscheidet man in der Malerei die Manier der Darstellung, z. B. die Kreidemanier, die getuschte Manier, die Sepiamanier, und auf ähnliche Weise wird z. B. auch in der Musik die Manier unterschieden, theils in der Composition, theils in der eigenen Weise der äusseren Darstellung. Die Manier nun in jeder Kunst soll frei, edel und geistreich sein. Die echte Manier, die jedem Künstler gebührt, geht aus seinem Stile von selbst hervor. Daher ist der Stil und die Manier der italienischen Maler meist edel und frei und grossartig. Der Stil verhält sich zur Manier wie Genie zu Talent; sowie viele Künstler Genie haben, aber ihr Talent nicht ausbilden, so haben auch viele Künstler einen grossen Stil und eine unvollkommene, unangemessene Manier, und sowie dagegen Künstler talentvoll sind, ohne eigentliche Genies zu sein, so haben auch viele Künstler eine eigenthümliche Manier, ohne einen eigenthümlichen Stil. Oft aber braucht man das Wort Manier auch 2) in einem übeln Sinne, tadelnd. Dann versteht man die Mängel des Stils, oder sogar den Mangel des Stils unter diesem Worte. Man nennt ein Werk manierirt, wenn statt eines eigenthümlichen Stils, worin sich die Genialität des Künstlers kund giebt, blos die

Eigenheit und Mühseligkeit der äusseren Darstellung offenbar wird, welche für sich in Ansehung des inneren Werthes der Kunst nichts besagt. So sind z. B. viele Statuen des sonst berühmten Bernini manirirt, eben so viele Gemälde des Caravaggio, in denen die stechenden und schneidenden grossen Lichter und Schatten den Mangel an Geist und Gehalt oft zudecken. Rembrandt hat dies Kunstmittel angewandt, aber mit Geist in grosser Manier. Denn bei ihm geht diese Eigenthümlichkeit aus der Wesenheit seines grossen Stils hervor. Grosse Künstler nun, die einen eigenen hohen Stil haben, erwerben sich auch meist die angemessenste Manier. Doch nehmen auch viele die Manier ihrer Lehrer an und befreien sich davon erst nach und nach. So nahm Raphael die Manier des Pietro Perugino an, die der freien Entfaltung seines grossen Stils sehr hinderlich war. So van Beethoven ergriff anfangs die Manier Haydns, aber er bemächtigte sich auch des Haydn'schen Stils, und erst in der höchsten Entfaltung seines Genius verschwindet diese ihm zum Theil fremdartige Manier.

Wir kommen nun zur Betrachtung einer zweiten allgemeinen Weiterbestimmung, welche für alle Künste gilt. Diese Bestimmung hängt ab von der Art und Stufe der Kunst nach der Beziehung des endlichen Lebens innerhalb der Weltbeschränkung zu Schicksal und Vorsehung. Nach dieser Weiterbestimmung ist das Schöne entweder harmonisch, oder tragisch, oder komisch. Dies ist eine Unterscheidung, welche nicht nur für die Poesie von Wichtigkeit ist, sondern eben so sehr für alle besonderen Künste. Gewöhnlich wird dieser Gegenstand blos in der Poetik abgehandelt, er gehört aber in die allgemeine Kunstwissenschaft, eben weil das Tragische, Komische und Harmonische an Kunstwerken aller Künste sich zeigt, und weil es in jeder Kunst eigenen Gesetzen folgt.

Die jetzt zu betrachtende Unterscheidung also des Kunstschönen ist die Beziehung des endlichen Lebens zu dem höheren Ganzen, worin es sich bildet, zuhöchst zu dem Schicksal und zu der Vorsehung, und in diesem wesentlichen Verhältnisse ist jedes endliche Leben befangen, das Naturleben und das Geistesleben und das Leben der Menschen und der Menschheit. Dieses grundwesentliche Verhältniss nun ist dreifach: entweder ist das Leben des endlichen Wesens in dem Verhältnisse zum Schicksale und zur Vorsehung bejaht gesetzt und entwickelt sich rein und ungehemmt in diesem höheren Verhältnisse, oder aber das Leben des endlichen Wesens ist in diesem höheren Verhältnisse zum Theil verneint und aufgehoben, es wird durch das Schicksal beschränkt und gehemmt, und auch in Beziehung zu Gott als Vorsehung

wird ihm nicht die Beförderung zu Theil, die zur vollen Entfaltung des endlichen Lebens gehört; oder aber drittens, Beides findet zugleich statt, das endliche Leben wird in seinem höheren Verhältnisse zum Theil bejaht und befördert, zum Theil verneint und gehemmt.

Zuerst ist erforderlich, die allgemeine Grundlage dieser Lehre kurz mitzutheilen, worauf das richtige Verständniss und die echte Empfindung für das Tragische und Komische in der Kunst beruht. Wir sehen hier zunächst nur auf das Leben des Menschen und der Menschheit hin als den Hauptgegenstand der menschlichen Kunst. Das Wesentliche nun des menschlichen Lebens, was im Verhältnisse zum Schicksal und zur Vorsehung gebildet werden soll, ist, wie oben gezeigt worden, das göttlich Gute, die rein göttliche Gesinnung mit sittlicher, unbedingter Freiheit, oder mit andern Worten: die Bestimmung des Lebens des Menschen und der Menschheit, welche auch im Verhältnisse zum Geschick und zur Vorsehung erreicht werden soll, ist das Gute durch Sittlichkeit und Tugend in Schönheit. Betrachten wir nun die Entfaltung des Lebens endlicher Wesen und insonderheit des Menschen und der menschlichen Gesellschaft, so erfolgt an sich dem Begriffe nach die Lebensentfaltung stufenweise, indem immer neue Kräfte und Organe hervortreten, also im gesunden positiven Wachsthume, und das noch nicht reife Wesen, was noch in der Entfaltung begriffen ist, ist deshalb nicht mangelhaft, noch fehlerhaft; die Knospe, die Blume und die Frucht sind alle eine eigenthümliche Schönheit, wenn sie gesund und heil sind, ebenso Kind, Jüngling, Mann und Greis. In dem ungestörten, gesunden Wachsthume hält sich also das wachsende endliche Wesen rein im Wesengemässen und Guten. So auch der einzelne Mensch, dem es gelingt, von der Unschuld der Kindheit zum Vollbewusstsein und zur Vollkraft der Sittlichkeit zu gelangen, ohne Störung und Hemmung, ohne Laster und Verbrechen. Sofern nun irgend ein endliches Wesen auf solche ungestörte, rein bejahende Weise sein Leben unter der Waltung der göttlichen Vorsehung entfaltet, ist es rein gut und rein schön in allen Stufen seiner zeitlichen Entwickelung. Aber so ist es den endlichen Wesen, die in der Weltbeschränkung stehen, nicht beschieden; denn, indem alle endlichen Wesen zugleich und in Wechselwirkung sich entwickeln, kommt auch verneinende Beschränkung des Lebens hinzu, Mangel und Unbildung zunächst, blosse Verneinung des Wesentlichen, z. B. am Menschen Mangel an Erkenntniss, Mangel an Gefühl, Mangel an sittlichem Willen in dem Alter, wo er dies haben sollte. Aber es bleibt auch nicht bei der blossen Verneinung, dass das nur nicht ist, was jetzt sein soll im vollkommenen Leben,

sondern es kommt auch noch die positive Setzung des Verkehrten, des Wesenwidrigen hinzu, d. i. des Uebels. So ist der einzelne Mensch und so sind die Völker in ihrer lebenbeschränkten Entwickelung nicht nur unwissend, wenn sie wissen sollten, sondern auch im Irrthum; sie nehmen das Falsche als wahr an, und nach dem Wahne richten sie ihr Ziel, ihr Wollen und ihr Handeln. Der in der Weltbeschränkung verderbte Mensch will nicht nur das Gute nicht, das er nicht kennt, er will auch das das Gute verneinende Uebel im bösen Willen, und diesen verwirklicht er in der bösen That. Diese Verneinung in der Weltbeschränkung, die dann allem Tragischen zum Grunde liegt, ist selbst eine doppelte, 1) eine innere Verneinung der Wesenheit des lebenden Wesens selbst. So für den Menschen Unwissenheit und Irrthum, Gefühllosigkeit und irrige Leidenschaft und Lustgier, Mangel an gutem Willen und sittlicher Freiheit und böser Wille. Je mehr nun ein endliches Wesen im Innern unvollkommen ist, desto leichter und desto tiefer fällt es den äusseren Mächten anheim, desto störbarer und verwundbarer und vernichtbarer wird es durch das Geschick. 2) aber ist die Lebensbeschränkung im Aeussern, wenn und sofern das ganze Umleben, der Weltlauf, die Sitte und die Einrichtung des Volkslebens ihm entgegen ist, es hindert, die sittliche Freiheit lähmt und die Ausführung der guten und göttlichen That unmöglich macht. Der Mensch nun, der noch nicht Gott erkennt, wie Gott die weise, gerechte, überall gegenwärtige Vorsehung ist, der sieht in den Schickungen und Fügungen des inneren und äussern Lebens blos eine geheimnissvolle und unwiderstehliche Gewalt, deren erhabenes Gesetz er wohl ahnen, aber nicht begreifen kann, der er sich im Bewusstsein seiner unbedingten Freiheit selbstverzichtend, resignirend unterwerfen kann und sie scheuen, aber lieben kann er sie nicht. Diese unendliche, ihm überlegene Macht ist ihm das feindliche Geschick, das Schicksal, nicht der Zufall; denn er ahnt das ewige Gesetz der Schickung, und die Wahrheit dieser Idee des Schicksals ist eben diese, dass der ganze Weltlauf durch Gottes ewige Causalität nach ewigen, nothwendigen Gesetzen geordnet ist, dem alles endliche Leben folgen muss, und wo endliche Wesen ihm widerstehen, sie sofort unterliegen müssen, weil, was sie erstreben, wider die ewige göttliche Ordnung ist. Ganz anders aber betrachtet die äussere Beschränkung des Lebens der, welcher Gott als Vorsehung erkennt.

[Wir fingen an, die Grundlage und Lehre von der harmonischen, tragischen, komischen und tragikomischen Schön- Dreiundsechzigste Vorlesung.

heit zu entwickeln. Es wurde gezeigt, dass der Mensch, der zur vollen Gotterkenntniss nicht gelangt ist, die ihm widerstrebende äussere Gewalt in der Weltbeschränkung blos als ein unwidertreibliches Schicksal oder Geschick anerkennt, scheut, aber nicht lieben kann.] Ganz anders betrachtet der Mensch die Beschränkung des Lebens, die ihn trifft, der da Gott erkennt als den lebendigen Gott, als das heilige, das Gute wollende und wirkende Wesen, denn solcher kennt auch Gott als heilige, liebende, weise Vorsehung; er weiss, dass unter Gottes Walten jedes endliche, vernünftige Wesen durch alle Schicksale hindurch doch seines Lebens göttliche Bestimmung zur rechten Zeit erreicht. Er weiss es also, dass alle Verneinung des Wesentlichen im Leben, dass alles Wesenwidrige, alles Ueble und Böse selbst wieder durch Gottes Vorsehung in Mitwirkung der Kräfte endlicher Wesen verneint und aufgehoben wird. In seiner Ueberzeugung ist Gott wegen des Uebels und Bösen in der Welt gerechtfertigt, denn er erkennt die Grundlage der Theodicee. Er weiss es also auch, dass Gott als Vorsehung den ihm ähnlich gesinnten, strebenden und wirkenden Menschen durchaus nicht verlässt, dass Gott des Guten Freund ist, wenn Andere wähnen, dass er des Guten Feind, er weiss es, dass Gott gerade dem Guten dann am nächsten ist, wenn es scheint, dass Gott den Guten äusserlich verlässt, er weiss es überhaupt, dass Gott das Misslingen des Guten und das Gelingen des Bösen nur dann gestattet, und nur in soweit, als es dem unendlichen, individuellen, gerechten und weisen Rathschlusse Gottes gemäss ist, d. h. sofern es in dem unbedingten Guten jedes Momentes mit enthalten, also das göttlich Beste ist; und bevor der Mensch dies Alles wissenschaftlich erkennt und weiss, kann er es schon ahnend glauben, und hat dieser Glaube an Gottes weise und liebende Vorsehung sich erst seiner bemächtigt, so kann und soll er Gott auch scheuen, aber er kann und soll Gott auch in seinen unbegreiflichen Schickungen lieben. Aber der innere Grund der sittlichen Stärke des moralischen Heldenmuths oder Heroismus des in der Weltbeschränkung leidenden, strebenden und kämpfenden guten Menschen ist das Bewusstsein und das Gefühl seiner sittlichen Selbstmacht, seiner gottähnlichen Freiheit. Das Bewusstsein, dass diese in ihm eine unmittelbar göttliche ist, dass seine sittliche Freiheit nach Gottes ewiger und zeitlicher Lebensordnung wirklich werden und in ihm selbst bestehen soll; es ist dies das Bewusstsein und das Gefühl der unbedingten sittlichen Würde im reinen Wollen des Guten und im treuen Arbeiten und Kämpfen für das Gute, abgesehen von Lust und Schmerz, abgesehen selbst von Erfolg und von Unerfolg.

Dies ist die metaphysische Grundlage der zu entwickelnden Lehre. Beziehen wir nun also das Leben und Streben des Menschen und der menschlichen Gesellschaft zu der Lebensbeschränkung durch Schicksal und durch die Vorsehung, und erwägen wir dieses Verhältniss in's Besondere in der Hinsicht, inwiefern es schön ist und ein Gegenstand der schönen Kunst, so zeigen sich vier Arten und Stufen des Schönen in diesem Verhältnisse des endlichen Lebens zum unendlichen und unbedingten.

Zuerst die Schönheit des rein Wesentlichen, rein gelungenen, harmonischen Lebens der endlichen Wesen oder die harmonische Lebensschönheit. Sie ist überall dann wirklich, wenn ein lebendes Wesen innerhalb der Weltbeschränkung in rein positivem, gesundem Werden und Wachsen von der Kindheit bis zur Reife und zum Erlöschen sich fortbildet. Das Leben, sofern es sich der Wesenheit gemäss entfaltet, geht auch durch alle Verhältnisse nach aussen und durch alle inneren Verhältnisse, der eigenen Kräfte hindurch, aber ohne dadurch beschädigt, gekränkt, verunreint und gestört zu werden, ohne dass seine Verhältnisse nach innen und aussen eine Missbildung seines Lebens veranlassen, sondern alles Aeussere dient und wirkt für ihn zu der Entfaltung seines eigenen Begriffs, seiner Idee in der Zeit. Sofern also das Leben, auch das Leben der Menschen, ohne Störung, Hemmung in reiner Befriedigung, Freude und Lust dahinfliesst und sich vom Leben der kindlichen Unschuld hinaufwärts zu der selbstbewussten freien Kraft der Jugend und der Reife des erwachsenen Alters heranbildet, und sofern es in jedem Momente die volle reine Urbildlichkeit oder Idealität erreicht, ist es harmonisch schön. Freilich in unserer Wirklichkeit des Lebens auf Erden ist ein vollwesentliches, harmonisches Leben des einzelnen Menschen und der Völker und der ganzen Menschheit auf Erden nicht erreicht, es fragt sich, ob es überhaupt auf dieser Erde erreicht werden könne; aber der begeisterte, dichtende Geist vermag es, über die beschränkte Wirksamkeit sich zu erheben, und ein rein ideales, harmonisch schönes Leben in Phantasie zu dichten. Es ist da dieses vollwesentliche harmonische Leben im Innern des dichtenden Geistes, der es schaffend schaut, und es kann und soll auch in der äusseren Wirklichkeit werden. Selbst aber innerhalb der schicksalsvollen Weltbeschränkung unseres Lebens sind einzelne reine ungestörte Momente, einzelne Lagen des Lebens, die rein und harmonisch schön sind, wo der Mensch also auch eine reine Freude seiner Idealität geniesst. Diese auch in der Weltbeschränkung rein schönen Lebensmomente sind also auch schon ein Gegenstand der Kunst, sofern sie das harmonisch schöne Leben bildet. Ein Kunstwerk nun

in jeder Kunst, sofern es in dieser rein befriedigten harmonischen Lebensschönheit steht, kann ein harmonisches Kunstwerk genannt werden. Eine ganze Welt dieses harmonischen Lebens schloss sich den griechischen Dichtern und dem griechischen Volke auf in der Phantasie des Lebens der seligen Götter, ebenso fast allen Völkern in der Dichtung eines Lebens des Friedens, der Liebe und Schönheit im sogenannten goldenen Zeitalter, vergleichbar dem Leben eines unschuldigen Kindes. Ebenso die Phantasie des rein schönen Lebens der Engel, oder der Seligen, oder die dichterische Voraussicht des dereinstigen urbildgemässen, seligen Lebens der Menschen auf dieser Erde, oder überhaupt auf irgend einem Himmelswohnplatze, wo das Leben in ungestörter Entfaltung zu seiner reinen Harmonie gelangt ist. Es ist also dies in sich selbst harmonische menschliche Leben im Einklange mit der Harmonie des Naturlebens und des unendlichen Lebens Gottes, ein unerschöpflicher Gegenstand rein ideal schöner Kunstwerke, vornehmlich für die Poesie, aber auch für die Musik und die raumgestaltenden Künste.

Die zweite Art und Stufe des Schönen in dem Verhältnisse der Weltbeschränkung des Lebens ist die tragische Schönheit. Da wird das Leben betrachtet, wie es bei aller Verneinung der Weltbeschränkung seine bejahte Wesenheit dennoch behauptet, so dass das göttlich Gute und Schöne in ideller Freiheit gesetzt und bejaht besteht, während dessen Setzung in der Weltbeschränkung verneint wird. Und von der anderen Seite so, dass das Nichtgute wesentlich verneint wird, wenn und sofern es in der Weltbeschränkung bejaht zu sein erscheint. Kurz das tragisch Schöne besteht in der organischen Harmonie der beiden Begebenheiten, dass das Gute in der Weltbeschränkung sich behauptet und das Schlechte in der Weltbeschränkung untergeht. Die reine Verneinung, Behinderung und Vernichtung des Lebens als solche ist gar nicht schön, denn sie ist wesenwidrig, sie stört die organische Harmonie, also die Schönheit. Also ist die reine Vernichtung des Guten, das reine Unglück durchaus kein Gegenstand der schönen Kunst, wohl aber ist es ein würdiger Gegenstand der Kunst, darzustellen das sich in und bei dieser Beschränkung selbst behauptende Leben und, von der anderen Seite, die Aufhebung aller Hindernisse des Lebens. Die Kunst nun, sofern sie das jetzt erklärte doppelte Verhältniss schildert, ist tragische Kunst. Wesentlich poetisch ist dieser Gegenstand, weil darin die organische Harmonie des Lebens gerettet erscheint. Zunächst also wird das Tragische im Leben durch Poesie und dramatische Kunstwerke dargestellt, dann aber auch durch Musik, und ebenso in den raumgestaltenden Künsten durch Malerei und Plastik. Aber der ewige

Grund der Wesenheit des Tragischen im Leben und der Beweis seiner Unvergänglichkeit ist folgender. Da in der Weltbeschränkung das rein Gute in der Vollführung gehindert, und, von der anderen Seite, das Nichtgute befördert wird, so ergiebt sich hieraus die ewige Forderung, dass die Guten und das Gute siegen und gerettet werden, und in dieser Forderung sind folgende drei untergeordnete enthalten. 1) Es muss dargelegt, durch That erwiesen werden, dass die rein sittliche Freiheit als das erste und höchste Gut dennoch bejaht werde und bleibe und bestehe, wenn schon die äussere Wirksamkeit die That äusserlich verneint, oder auch wenn der tragische Held äusserlich untergeht. 2) Die zweite darin enthaltene Forderung ist, dass alles Schlechte, alles Böse, wenn es auch in der Weltbeschränkung durch das Schicksal gefördert wird, und wenn es auch die Vorsehung gestattet, dennoch der inneren Wesenheit nach zu Schanden und verneint wird. 3) Endlich die dritte Forderung, dass der tragische Held, sofern sein Charakter, seine sittliche Freiheit selbst in der Weltbeschränkung beschränkt ist, sofern er selbst innerlich Wesenwidriges an sich hat, durch die Entwickelung des tragischen Verhältnisses gereinigt und geläutert werde, dass das rein Gute in ihm siege, und alles Nichtige und Nichtgute in ihm verneint werde. In der Wesenheit nun des tragischen Verhältnisses ergeben sich auch die Hauptmomente und der Umfang jedes tragischen Kunstwerkes. Das erste Moment ist die Entstehung des tragischen Verhältnisses oder die Knüpfung des tragischen Knotens, das zweite Moment ist der Verlauf und die Entwickelung des Verhältnisses der Begebenheit, und das dritte ist dessen Entscheidung und Lösung, die sogenannte Katastrophe, die dann ein wahrer Ausgang aus dem tragischen Verhältniss sein muss, sei es nun, dass der tragische Held in der äussern Sinnlichkeit verschwindet, oder dass er in die Harmonie seines Lebens hergestellt wird; dies muss in der Katastrophe als vollzogen und entschieden offenbar werden. So muss es nicht nur bei einem tragischen Drama sein, sondern bei einem jeden tragischen Kunstwerk in jeder Kunst. So z. B. finden wird an der Gruppe des Laokoon die Katastrophe oder den Ausgang gänzlich klar, der Sieg der Schlange ist offenbar, Laokoon kämpft zwar noch, aber mit ermatteten Kräften. So ist in diesem einen dargestellten Momente zugleich der Ausgang des tragischen Moments in voller Entscheidung dargebildet.

Betrachten wir nun das tragisch Schöne nach seinen inneren Stufen, da finden wir zwei grundwesentliche Verschiedenheiten der tragischen Kunst. Einmal, wenn von dem Künstler, oder vielmehr von den dargestellten lebenden Personen, die Weltbeschränkung blos als Schicksal aufgefasst wird, dann ist

ihm die widerstrebende Macht ein Furchtbares, aber Ehrwürdiges, denn der Mensch ahnet das allgemeine, ewige Gesetz dieser Macht, nur dass er es als unerbittlich, als ausnahmslos, als durchaus kalt und gefühllos betrachtet. Da er es aber auch als unparteisch ansieht, so verehrt er es zugleich als eine nothwendige gerechte Macht. Durchaus aber ist es der Wesenheit des Tragischen entgegen, das Schicksal als Zufall zu betrachten, und wenn sogar mehrere neuere deutsche Dichter in ihren tragischen Compositionen statt des ungeheuren ehrwürdigen Schicksals den kleinen, verächtlichen Zufall einführen, so zeigen sie zunächst, dass sie die Idee des Schicksals in den griechischen Mustern nicht durchdrungen haben. Die Ansicht nun der Weltbeschränkung als des Schicksals ist wesentlich mit dem Polytheismus verbunden, weil in der polytheistischen Befangenheit nicht die göttliche Wesenheit selbst ganz gedacht wird, sondern nur Göttliches, Gottähnliches in ahnenden Bildern der idealisirten Menschheit. Deshalb ordnen polytheistische Dichter, und überhaupt polytheistische Völker, ganz mit Fug, tiefsinnig, selbst ihre Götter dem Schicksale unter, denn die gottähnliche Menschheit schauen sie, nur nicht aber die Gottheit. Die zweite Stufe aber der tragischen Kunst wird erstiegen, wenn der Mensch die Weltbeschränkung als unter Gottes weiser, leitender und gerechter Vorsehung stehend erkennt. Dann bilden sich im menschlichen Geiste folgende beide Grundüberzeugungen: 1) das Schicksal oder das Geschick erscheint als ewige Weltordnung Gottes, metaphysisch ausgedrückt, als ewige Wirkung der ewigen Verursachung Gottes. Es wird also von den dies Erkennenden als ewige göttliche Ordnung verehrt, ja Gott wird dann auch geliebt als der ewige Grund des Geschicks des Schicksals. Zugleich wird auch eingesehen, dass kein nach ewigen Gesetzen erfolgendes Geschick das Gute jemals zu vernichten vermag. Diese Einsicht beruht auf folgendem Grunde: weil Gottes ewige Verursachung mit Gottes zeitlicher Verursachung durchaus übereinstimmen muss, weil Gott in sich die unendliche Harmonie ist. 2) aber wird in jener Grundeinsicht auch erkannt, dass das innere und äussere Leben des Menschen und der Menschheit unter Gottes individueller Leitung steht, dass also Gott nach seinem in jedem Augenblick individuellen Rathschlusse in Ansehung jedes endlichen Wesens die Weltbeschränkung bindet und löst, und zwar Beides nur um des Guten willen, in ewig gleicher Gerechtigkeit und Liebe gegen Alle. Der rein sittlich und gottähnlich Gesinnte im Kampfe mit der Weltbeschränkung ist also auch ein tragischer Held, aber von höherer Art und Stufe als der Schicksalsheld, als der blos wider das Schicksal Kämpfende. Dies nun ist das monotheistisch vollendete Tra-

gische, was zur echten Religiosität gesteigert ist, daher ist es auch der eigenthümliche Charakter der tragischen Kunst christlicher Völker, daher kann also dieses höhere Tragische das Monotheistische und in Bezug zu den christlichen Völkern das Christliche genannt worden.

Bestimmen wir nun die einzelnen Grundwesenheiten des tragisch Schönen, besonders in Beziehung auf seine Wirksamkeit auf das menschliche Gemüth. Das Tragische ist erstens seiner Natur nach allemal erhaben schön, denn allemal verkündigt es den Sieg der rein idealen sittlichen Freiheit, oder eine wesentliche Vernichtung der unsittlichen Unfreiheit, einer unsittlichen Missethat, oder einer verbrecherischen Gesinnung. Selbst dies ist erhaben, dass die Unsittlichkeit, das Verbrechen durch das Geschick und durch die Vorsehung vernichtet werde. Daher kann dramatischen und anderen poetischen Werken der tragische Charakter nicht abgesprochen werden, wenn sie auch nur den Untergang eines grossen Verbrechers schildern, wie z. B. in Tiecks Genovefa geschieht, oder in Shakespeares Macbeth, oder in der Geschichte des Aegisthos und Orestes. Alles dies sind hoch tragische Dichtungen, weil auch sie der höheren Weltordnung des Geschicks und der Vorsehung gehören. Ueberhaupt ist das sittliche Leben in seiner Reinheit und Göttlichkeit ein Leben höherer Ordnung, also erhaben und erhaben schön gegen das noch nicht rein sittliche Leben des ungebildeten Menschen, welches der niederen Ordnung der Dinge folgt, d. i. den Antrieben der Lust und des Schmerzes, der Furcht und Hoffnung, wo noch die Leidenschaft rein als solche vorwaltet. Hieraus ergiebt sich eine zweite Grundeigenschaft jedes tragisch Schönen, dass es ernste Würde hat und das Gemüth mit Bewunderung und Staunen erfüllt, weil es die Harmonie des endlichen wesentlichen Lebens mit dem unendlichen unbedingten Leben der Gottheit in wesentlicher Erscheinung darstellt. Es wirkt aber auch das tragisch Schöne eben deshalb erhebend, denn es veranlasst uns, uns hinauf zu schwingen in jene ewige, höhere Ordnung des sittlichen, göttlichen, freien Lebens, und es weckt zugleich das Innesein, das Bewusstsein und das Gefühl, der höchsten Kraft des Menschen, der sittlichen Freiheit. Es überzeugt ihn, dass er fähig ist des höchsten Heldenmuthes, die sittliche Freiheit unbedingt zu behaupten. Aber während der tragischen Entwickelung erweckt das tragisch Schöne Trauer, wenn während der Entwickelung die sittliche Freiheit durch's Schicksal bedroht und gehemmt erscheint, oder wenn Gott selbst das Gedeihen des Guten zu verlassen scheint. Daher versetzt der Anblick der tragischen Entwickelung das Gemüth in die innigste Theilname der Liebe an den Leiden des tragischen Helden,

führt es also auch zum Mitleiden, aber nicht zum Mitleiden der Verachtung und Geringschätzung, sondern zum Mitleiden für den leidenden unbedingt Ehrwürdigen. Diese Trauer wird sogar Schrecken, wenn die Schläge des Schicksals plötzlich treffen und der Held unrettbar verloren scheint. Dann löst sich auch wohl das Mitleiden in Thränen auf. Aber die reinste Freude, ein Vorgefühl der Seligkeit, wird in dieser Trauer geboren, wenn die tragische Begebenheit in der Katastrophe sich vollendet hat, wenn dann Schicksal und Vorsehung gerechtfertigt und die sittliche Freiheit des gottähnlichen Charakters des Helden obgesiegt hat, oder wenn das unsittliche Leben und Streben untergegangen und vernichtet ist, oder am Vollkommensten, wenn dies Beides zugleich vollzogen ist. Dies ist die allgemeinste Grundlage der schwierigen Lehre vom Tragischen. Näheres noch wird bei Gelegenheit der tragischen dramatischen Poesie erwähnt worden.

Nun stellt sich uns das dem tragischen rein entgegengesetzte Verhältniss dar, dasjenige, worin das Komische besteht. Auch das Komische beruht in einem gewissen Verhältnisse zur Weltbeschränkung, welches dem tragischen Verhältnisse der Art nach geradezu gänzlich entgegengesetzt ist. Das hat das Komische mit dem Tragischen gemein, dass sein wahrer Inhalt auch die Freiheit des Lebens ist, die idelle Freiheit zum wahren Guten und Schönen, und dass auch aus dem komischen Verhältniss diese Grundwesenheit alles Lebens siegreich hervorgeht. Wenn wir aber die einzelnen Momente des tragischen Verhältnisses auf rein entgegengesetzte Art bestimmen, so können wir erwarten, die echte Grundlage der bisher mangelnden Theorie des Komischen zu finden.

Vierundsechzigste Vorlesung.

Wir haben nun die Idee des Komischen im Gegensatze mit der Idee des Tragischen zu bestimmen. Wenn in dem tragischen Verhältnisse des Lebens das Wesentliche, vornehmlich das sittlich Gute, wider die wesenhafte Verneinung desselben behauptet wird, so wird dagegen in dem komischen Verhältnisse das Wesenhafte und das sittlich Gute behauptet wider seine blos scheinbare Bejahung, indem der trügerische Schein von etwas Wesentlichen im Leben erscheint, welcher Schein nun durch Zufall, oder durch Witz und Spott zu nichte gemacht wird, wo man dann sieht, dass es eine eitle, leere Bejahung war, wodurch eigentlich nichts bejaht war, aber auch nichts wesenhaft verneint; es wird also dadurch offenbar, dass der trügerische Schein ein harmloser Scherz war. So stellt Aristophanes in den Wolken die sich dünkende aufblähende Weisheit der Sophisten dar, es wird aber offenbar, dass dies eine leere Bejahung ist. Also in dem komischen

Verhältnisse ist ein Nichts, welches ein Etwas scheint, in seiner Nichtigkeit dargestellt. Oft ist es ein inneres Nichts, das äusserlich etwas zu sein scheint, dies ist die eine Seite des komischen Verhältnisses. Wenn nun aber von der anderen Seite im tragischen Verhältnisse das Uebel und das sittlich Schlechte, welches sich auch zu bejahen und zu erhalten bestrebt ist, durch das Schicksal, oder die Vorsehung zu nichte gemacht wird, so tritt im komischen Verhältnisse blos ein scheinbares Uebel oder ein scheinbares Schlechte auf, und durch die Entwickelung wird dann offenbar, dass es lediglich ein Scheinübel, ein Scheinschlechtes war. Die entgegengesetzten Momente des Komischen also sind, dass entweder ein scheinbares Etwas in seiner unschädlichen Nichtigkeit dargestellt wird, oder ein unschuldigerweise scheinbares Nichts als ein Etwas sich ergiebt. So ist z. B. in allen menschlichen Streben auf gleiche Weise komisch das ernste Erstreben oder das ernste Entfliehen von etwas, was nichts ist, das eitle leere Streben, als umgekehrt auch der Wahn komisch ist, ein Wesentliches sei nichts; versteht sich, dass durch diesen Wahn nicht ein Wesenwidriges, oder ein Böses wirklich wird, dann ist der Wahn nicht mehr harmlos, nicht komisch, man kann also sagen, dass in jedem Komischen das Leben der endlichen Wesen, auch der Vernunftwesen, auch das ganze gesellschaftliche Leben in seiner unschuldigen und unbewussten Unangemessenheit erscheine, worin es zu dem Unendlichen und Unbedingten des Lebens steht, nachdem es zuvor seiner Idee angemessen geschienen hat. Daraus ist offenbar, dass der allgemeine ewige Grund des Komischen derselbe ist, als der des Tragischen, das ist die Unangemessenheit des endlichen Wirklichen an seine Idee, die unendliche und unbedingte. Aber der wesentliche Gegensatz dabei ist dieser, dass bei dem Komischen die Verneinung nur scheinbar, bei dem Tragischen aber wirklich wesentlich ist, wenn sich daher der Geist der Täuschung des Komischen bewusst wird, so wird er sich seiner idealen Freiheit bewusst, und da ideale Freiheit seine innerste Wesenheit ist, so erfreut er sich dann lächelnd und lachend; im Tragischen aber ist die Verneinung des Wesenlichen ernsthaft und von der einen Seite vollzogen, daher das Tragische während der Entwickelung nur zur Trauer stimmt, dennoch aber auch nach der Katastrophe sich in innere Befriedigung, ebenfalls in reine Freude auflöst. Da nun das Komische die wesenhafte Verneinung des scheinbar Bejahten ist, oder die wesenhafte Bejahung des scheinbar Verneinten, so ist in beiden Fällen nach der Entwickelung des komischen Verhältnisses die ideelle Freiheit in ihrer Unverletzlichkeit hergestellt, die Verneinung ist verneint, die Bejahung ist bejaht. Also erscheint auch das Komische und wird nur empfunden

ganz in dem Momente, wo dieser Schein der Angemessenheit gelöst ist, d. h. wo das Unangemessene des vorliegenden Verhältnisses hervorleuchtet, folglich hat eine jede komische Begebenheit oder Geschichte mit dem Tragischen die neulich erklärten drei Momente gemein: die Knüpfung des komischen Verhältnisses, seine Entwickelung und die Auflösung oder Katastrophe. Aber diese drei Momente können der Zeit nach bei einzelnen komischen Gegenständen, Momenten und Situationen sehr nahe zusammenrücken, ja wie ein Blitz zugleich einschlagen in das Gemüth, z. B. bei dem Anblick einer komischen Gesichtsbildung oder Geberdung, die auf einmal den tiefsten Ernst zu verscheuchen vermag. Dasselbe aber findet auch bei den tragischen Lebensverhältnissen statt, wenn plötzlich das Wesentliche des Lebens durch das Geschick verneint wird, also bei plötzlichen tragischen Ereignissen. Aus dieser bestimmten Idee des Komischen ergeben sich hier noch folgende Grunderfordernisse dessen, was komisch wahrhaft schön sein soll:

1) Es muss das komische Verhältniss und die Entwickelung und die Katastrophe durchaus harmlos und unschuldig sein. Wäre es dies nicht, so wäre es nicht eine blos scheinbare Beziehung des Widerwesenlichen, und nicht eine blos scheinbare Verneinung des Wesenlichen, dann wäre es tragisch.

2) Das, was im komischen Verhältnisse des Lebens erstrebt wird, muss dem darin Befangenen als möglich erscheinen, die komische Person muss das irriger Weise Erstrebte für möglich halten, obwohl gerade dann, wenn es an sich selbst unmöglich ist, dies ein Hauptmoment des Komischen ist. Wenn die komische Person das, was sie erstrebt, als unmöglich achtete, so wäre es eben eine verrückte Person, und über sie könnte wiederum nicht gelächelt und nicht gelacht werden, weil das Unglück nicht komisch ist.

3) Das, was erstrebt und dargelebt wird im komischen Verhältnisse, darf, sofern es komisch ist, durchaus nichts an sich Schlechtes, durchaus nichts Böses sein, sonst wäre der komisch sein sollende Gegenstand vielmehr ernsthaft und tragisch. Allerdings kann auch das Komische am Schlechten sein, und selbst der böse Charakter bietet viele komische Seiten dar, aber allemal, sowie das Schlechte und Böse im komischen Kunstwerke hervortritt, wird dadurch die komische Wirkung nothwendig geschwächt.

4) Alles, was in dem komischen Verhältnisse gefunden wird und damit in Beziehung gesetzt ist, muss mit ihm innig und wesentlich zusammengehören, es muss sich leicht und spielend im Leben ergeben, es muss nicht mühselig von aussen zusammengebracht, zusammengelesen sein, ausserdem

entsteht gar kein komischer Schein, und der Gegenstand ist nicht komisch, sondern fade.

Wenn nun das Komische diese genannten Forderungen so erfüllt, so bewirkt die Lösung des komischen Verhältnisses in der Katastrophe, dass das Gemüth von heiterer Freude erfüllt wird, weil die Besorgniss, die während der Entwickelung unterhalten und immer höher gespannt wurde, auf einmal als unangemessen, als ungegründet offenbar wird. Je grösser und stärker nun zuvor der Schein war, und je unerwarteter und plötzlicher die Katastrophe, je grösser und stärker und plötzlicher wird auch die Freude der Enttäuschung sein, sie wird durch Lächeln, oder auch, wenn sie das ganze Gemüth plötzlich angreift, durch krampfhaftes, convulsivisches Lachen ausgedrückt. Denn das Lachen überhaupt ist ein Ausdruck der idealen Freiheit, wenn sie plötzlich in's Gemüth hervortritt, das Lächeln aber ist die sanfte Regung im Gemüth. Nur wenn das komische Kunstwerk obige vier Forderungen erfüllt, kann der gebildete, sittliche Mensch herzlich lachen oder lächeln, weder aber über wesentlichen Schaden oder Unglück, noch über Verrücktheit, noch über Bosheit, noch über das Fade kann er lächeln oder lachen.

Bestimmen wir zunächst die verschiedenen Grundstufen des Komischen. Diese Stufen sind bestimmt zuerst nach den Stufen der Wesen, welche in komischen Verhältnissen erscheinen, dann aber vornehmlich nach den drei eben erklärten Stufen des Stiles.

1) Das Hochkomische, das idealisch Komische. Dieses ist am idealen Leben, welches mit völlig idealer Freiheit gelebt wird, seien es nun wirkliche Personen, die in dem wirklichen Leben auf dem Standpuncte der Idealität stehen, oder seien es rein gedichtete ideale Wesen. Das Hochkomische hat daher eine unbedingte, alle Schranken der Endlichkeit vernichtende und verspottende Freiheit. Daher es auch das Gemüth in reine Freude und in ungebundenen Jubel versetzt. Da reden Wolken, Lüfte, Thiere, Pflanzen, Steine, Stühle und Häuser, Alles ist belebt, Alles redet seine eigenthümliche Sprache, um den unschuldigen, spielenden, scherzenden Contrast alles Endlichen gegen das Unendliche anschaulich zu machen. Nur das Hochkomische hat also auch die ganze komische Kraft und Gewalt, in ihm ist auch die grösste Plötzlichkeit und Unmittelbarkeit der komischen Entwickelung zu erreichen, da in ihm die Entfaltung des Lebens an die Gesetze der gewöhnlichen Wirklichkeit nicht gebunden ist. Hochkomisch sind z. B. die Komödien des Aristophanes, und in neuerer Zeit mehrere Dichtungen von Tieck und einigen anderen Romantikern. Oftmals nennt man fälschlich das

Groteskkomische das Hochkomische, z. B. jenes Komische, was groteske Tänze mimisch darstellen, oder z. B. jenes Komische was Hogarth in seinen Carricaturen so meisterhaft und reichhaltig entwickelt hat. Dies aber ist nicht das Hochkomische dem Stile nach, sondern es ist lediglich komisch durch das Uebermaass, durch die komische Ueberschreitung des gesetzmässigen Maasses, es ist an der Carricatur.

2) Das Niedrigkomische. Dies ist an Gegenständen des niederen Kunststiles darstellbar. Es findet sich also an dem gemeinen, sogar an dem missgemeinen Leben. Allerdings giebt es Komisches, worüber jeder Mensch lachen muss, oder lachen kann, er stehe auf welcher Stufe der Bildung er wolle; dieses allgemein giltige Komische muss eben aus der niederen Sphäre des Lebens genommen sein, weil es ausserdem den niederen Ständen des Volkes nicht fasslich wäre. In Anschauung nun des Niedrigkomischen erträgt es der Pöbel, dass es pöbelhaft sei; wenn aber das Niedrigkomische Gegenstand der schönen Kunst sein soll, so muss es zwar aus dem gemeinen Leben aufgefasst werden, darf aber durchaus die Anständigkeit nicht verletzen, auf dass auch die Gebildeten darüber lachen oder lächeln können und dürfen. Von dieser niedrigkomischen Art giebt es z. B. viele Gemälde von Künstlern der niederländischen Malerschule in verschiedenen Graden der Edelheit und der Unedelheit. Edler z. B. sind die komischen Gemälde von Teniers, Ostade, pöbelhaft komisch die ähnlichen Gemälde von Breughel. Zu dieser Kunstgattung des Niedrigkomischen gehört auch das Komische in Masken- und Puppenspielen, in welchen insbesondere eine komische Maske als stehende, bleibende Person sich zeigt, die Maske des sogenannten Polichinel, oder Pulcinella, ein Name, der von einem lustigen Bauer hergenommen ist. Auch im Volksschauspiele kommt dieses Komische der niederen Sphäre vor, und zwar bei den Italienern, Franzosen und Deutschen. Dieses Gebiet der Kunst wird dann belebt durch eine stehende groteskkomische Figur, die in den deutschen Schauspielen der Hanswurst genannt wird, holländisch Pickelhering, französisch Harlequin und italienisch Macarone. Der deutsche Hanswurst wird zuerst von Luther erwähnt, als im Schauspiel damaliger Zeit angewandt, und Lessing nahm sich noch dieser Figur an und sagte, es sei ein schlimmer Hanswurststreich, den Hanswurst abgeschafft zu haben.

3) Das mittlere Komische, welches bei Gegenständen des mittleren Stils sich findet. Dies ist also das Komische des gewöhnlichen gebildeten Lebens der Menschen, vorzüglich in den conventionellen gesellschaftlichen Verhältnissen. Dieses muss von der einen Seite durchaus edel sich halten und nie in das Pöbelhafte sich verlieren; von der anderen Seite muss

es sich schon dem idealen Komischen nähern, weil das Eigenthümliche der Kunstgattung des mittleren Stiles eben das Streben nach ideeller Freiheit ist. Zu dieser mittleren Gattung des Komischen gehört das moderne Lustspiel oder komische Drama, sowohl das französische, als das italienische und deutsche.

Da wir nun die Idee des Tragischen bestimmt haben und, ihr entgegengesetzt, die Idee des Komischen, so folgt, dass wir dasjenige Lebensverhältniss betrachten, welches die wesenhafte Vereinigung des Tragischen und des Komischen ist; dieses also, sofern es schön ist, kann das tragikomische Schöne genannt werden. Das Tragische und das Komische ist überall vereint in dem Leben der endlichen Wesen, sofern sie in der Weltbeschränkung stehen, und sofern ihr Leben in der Weltbeschränkung verneint bestimmt ist. Tragikomisch ist also das Leben aller endlichen Wesen, bevor sie aus der verneinten Weltbeschränkung hervorgehen und die reine Harmonie des befriedigten vollwesentlichen Lebens erreichen. Ja die tragikomische Spannung des menschlichen Lebens wächst mit dem Fortschritt des menschlichen Lebens selbst, weil im Fortschritt des Lebens die Verhältnisse vielseitiger, ausgebreiteter, tiefer werden. Daher ist unser neuzeitiges oder modernes Leben im Vergleich mit dem mittelalterlichen und antiken Leben vorwaltend tragikomisch. Daher ist auch die tragikomische Dichtung in ihren reichhaltigen Unterarten erst in der neueren Zeit hervorgetreten, eben weil in der modernen Zeit der Contrast des Endlichen und Unendlichen, des Ideellen und des Wirklichen vielseitiger da ist, also auch tiefer wahrgenommen und empfunden wird, oder mit andern Worten, weil unser Zeitalter vorzugsweise sentimental ist, d. h. weil in ihm das Wechselspiel der Anschauung und der Empfindung, des Geistes und des Gemüthes allererst hervorgebildet ist. Das tragikomische Schöne nun ist von der einen Seite rührend, vermöge seines tragischen Elementes, aber es ist von der anderen Seite auch scherzend und heiter spielend, in Kraft seines komischen Elementes. Im Tragikomischen wird von der einen Seite die moralische Dürftigkeit und Unangemessenheit des Wirklichen gegen das Ideale und Unendliche auf rührende Weise dargestellt, wie Jean Paul Richter, ein Meister im Tragikomischen, sagt, aber von der anderen Seite wird auch auf rührende Weise dargebildet, wie in der Weltbeschränkung das Gute und Schöne vielfach verneint und gehemmt wird, obschon in dem tragikomischen Kunstwerke endlich offenbar werden muss, dass das Gute seine Wesenheit in der Freiheit des Geistes behauptet. Die tragikomische Dichtung findet sich zuerst in Sternes Romanen, unter den Deutschen aber am höchsten ausgebildet von Jean Paul Richter. Man nennt aber diese Dichtart nicht die tragi-

komische, weil in der gewöhnlichen Sprache das Wort tragikomisch etwas ganz anderes bedeutet, nämlich die sogenannten Parodien, wovon hernach die Rede sein wird. Da ich aber unter dem Tragikomischen verstehe die harmonisch künstlerische Vereinigung des tragischen und des komischen Schönen, so scheint mir die Benennung des Tragikomischen die angemessenste. Gewöhnlich nennt man diese vierte Art und Stufe des Schönen das humoristisch Schöne, und die Stimmung des Künstlers, welche in Thränen und in Lächeln ernsthaft scherzt, nennt man den Humor. Es ist also die Idee des Humors der Vereinsinn für das Tragische und Komische, welcher vermittelt ist durch den Sinn für das rein Schöne und harmonisch Schöne. Das Wort „launig“ und „Laune“ ist wegen seiner geringen Bedeutung in unserer Sprache zur Bezeichnung einer ideellen Stimmung des Künstlers nicht tauglich. Die humoristische Stimmung, Spannung und Entwickelung kann aber in dem humoristischen oder tragikomischen Kunstwerke nur dann erhalten werden, wenn sie durch rein harmonische, ungestörte, rein befriedigte Momente und Situationen des Lebens vermittelt, gehalten, gestützt und getragen ist, und dies gerade ist eine der eigenthümlichen Schönheiten der humoristischen Werke J. P. Fr. Richters. Das humoristische Kunstwerk, Gedicht, oder Gemälde, oder musikalische Werk bildet sich also auf der Grundlage des rein harmonisch Schönen, welches wir hier als das Erste betrachtet haben. Das rein harmonisch Schöne ist gleichsam seine Folie, die es mit mildtröstendem Lichte bestrahlt. Es ist das humoristische Leben und Dichten zu vergleichen dem Wechsel des Sturms und des heiteren Wetters auf der Fläche des Meers über dem ewig stillen Grunde.

Mit dem Tragikomischen oder Humoristischen aber darf durchaus nicht verwechselt werden die negative Umkehrung, oder die Verkehrung des Tragischen und des Komischen in der sogenannten Parodie. Denn die Parodie ist nicht eine Vereinigung des Tragischen und des Komischen, sondern sie fällt selbst innerhalb des Komischen als eine untergeordnete komische Kunstgattung. Die Parodie aber ist von zweierlei Art. Entweder nämlich setzt sie das Tragische in das Komische um, wie z. B. in vielen neueren und komischen Schauspielen und Puppenspielen, Ariadne auf Naxos, im Puppenspiel travestirt, oder auch in modernen Gedichten, wie die bekannte Travestirung der Aeneide des Vergilius von Blumauer. In dieser ersten Art der Parodie wird also das Grosse und Ernste als klein und spielend behandelt. Aber die zweite Gattung der Parodie ist, wo das Komische in tragischer Form sich darstellt. Diese Art der Parodie kannten auch die alten Dichter, z. B. die in den Frosch- und Mäuse-

krieg, der dem Homer zugeschrieben wird. Da wird also ungekehrt das Kleine und Spasshafte als gross und ernst behandelt, um den Scherz zu erhöhen.

Fünfundsechzigste Vorlesung.

Wir haben nun die allgemeine Kunstlehre für unsern Zweck vollständig und gleichförmig abgehandelt, so dass sie zugleich eine vollständige Grundlage abgiebt für weiter fortgesetzte eigene Forschung, und besonders für die Lectüre ästhetischer Lehrbücher und Schriften. Die allgemeine und besondere Wissenschaft vom Schönen und die allgemeine Kunstlehre sind die erstwesentlichen Erfordernisse aller wissenschaftlichen Bildung im Gebiete des Schönen und der schönen Kunst. Unter den mir bekannten Aesthetikern ist Trahndorff der einzige, der in seiner Aesthetik vom Jahre 1827 auch darnach gestrebt hat, die allgemeine Kunstlehre gleichförmig organisch auszubilden. Er hat es aber nach einem ganz anderen Plan vollführt, als der hier befolgte ist. Was nun die allgemeine Kunstlehre im Allgemeinen lehrt, das führt die besondere nach allen Theilen der Kunst gleichförmig durch alle einzelnen Künste hindurch.

Die besondere Kunstlehre

also, zu der wir fortgehen, soll eigentlich die philosophische Theorie aller besonderen Künste enthalten, jeder für sich, und aller in ihrem Vereine. Dabei wird die im Allgemeinen erkannte Idee einer jeden Kunst, nach den im Allgemeinen erkannten Hauptmomenten dieser Idee, in die Tiefe fortgeführt. Mithin ist die besondere Kunstlehre von weit reicherem und tieferem Inhalte und Umfange, als die allgemeine; und wenn die besondere Kunstlehre nur auf gleiche Weise ausgeführt werden sollte, als die allgemeine bisher dargestellt worden ist, so würde wenigstens auch ein halbjähriger Cursus dazu erfordert worden, ja sogar die Theorie jeder einzelnen der besonderen Künste, wenn sie einigermaassen in die Tiefe sollte entfaltet werden, würde einen besonderen Cursus erfordern, sowie ich denn auch die Theorie der Musik bereits in einem halbjährigen Cursus vorgetragen habe. Für die (kurze) Zeit, die uns noch übrig ist, und die nicht länger sein konnte, wenn die Hauptaufgabe, die allgemeine Theorie zu finden, gelöst werden sollte, ist es nur möglich, die Anfangsgründe der Poetik darzustellen, dann die obersten Grundwahrheiten über die raumgestaltenden Künste und zum Schluss das Allgemeinste über die Baukunst.

Wenden wir uns also zunächst zu den Anfangsgründen der Dichtkunstlehre, oder der Poetik. Dabei

empfehle ich, theils zur Vergleichung, mit meiner Theorie, theils zur ausführlichen Belehrung: Asts System der Aesthetik 1805, wovon ich schon oben gesprochen, dann: Schreibers Aesthetik 1809. In diesen beiden Schriften sind bei jeder Dichtart die ausgezeichnetsten Dichter der gebildeten Völker angegeben und zum Theil gewürdigt, und das Schreibersche Werk hat das Eigenthümliche, dass es in der Poetik eine gute Auswahl schöner Stellen enthält. Ebenso enthält auch Snells Aesthetik 1828, 2. Ausgabe, eine Auswahl erläuternder Stellen. In dieser Hinsicht ist aber auch Eschenburgs Beispielsammlung zu empfehlen; aber eigentlich hilft diese Stellenanführung nichts im Wesentlichen, weil die Stellen aus dem Zusammenhange herusgerissen sind, meistens also die ganzen Werke bekannt sein müssen, um die Stellen zu würdigen. Das Studium der klassischen Dichter aller Völker, besonders des Vatervolkes, ist hier vor Allem zu empfehlen. Wer dann die Grundlagen der Theorie wohlgefasst hat, den werden auch diese erläuternden Stellen ansprechen. Gehen wir also zur Lösung der vorliegenden Aufgabe.

Die Idee der Poesie ist oben schon ausgesprochen und nach ihren obersten Momenten entwickelt worden. Sie ist die schöne Kunst, welche das im Geiste geschaute und gebildete Schöne der Phantasie auf schöne Weise in Sprache darstellt. Und zwar betrachten wir hier nur diejenige Poesie, die in der Lautsprache erscheint, nicht die Poesie in der Gestaltzeichensprache, wie auf dieser Erde einzig die Chinesen sie haben, deren ursprüngliche Gestaltzeichensprache weit vortrefflicher ist, als ihre Lautsprache. Daher die bei ihnen religiös verehrte Poesie zumeist in dieser Charakterzeichensprache ausgebildet wird. Diese Charakterzeichensprache und die darin dargelegte Poesie haben ihre ganz eigenthümlichen Schönheiten, welche in Lautsprachen gar nicht übersetzt werden können; denn diese Sprache hat die Ausbreitung in der Fläche für das Zugleichauffassen der Mannigfalt durch's Auge, sie hat also Gleichzeitiges, da die Lautsprache gar nichts Gleichzeitiges hat.

Die Poesie nun besteht aus zwei Elementen; einmal aus dem Inhalte, d. i. aus dem innerlich gebildeten Schönen selbst, was dann in Sprache bezeichnet wird, aber ihr zweites Element ist die schöne Erscheinung dieses innerlich Gedichteten in der Sprache. Daher muss die Poetik in sofern ebenfalls in zwei Hauptheilen bestehen: 1) in der Theorie des Inhaltes oder Gehaltes, der inneren sachlichen Kunst, der freien poetischen Schöpfung im Geiste, welche die materielle Poetik genannt werden kann, oder die Poetik des Inhaltes. 2) aber besteht sie in der Theorie der poetischen Sprache und in der Theorie von der Kunst, das Schöne

der Welt der Phantasie schön in Sprache zu kleiden. Dieser zweite Theil der Poetik setzt eigentlich schon die reine Sprachwissenschaft voraus, denn er betrachtet die Sprache nur als Organ für den darstellenden Dichter. Diese beiden Haupttheile aber der Theorie der Poesie müssen nun innig mit einander vereint sich durchdringen, nachdem ein jeder für sich betrachtet worden. Und da die Poesie, wie oben gezeigt worden ist, auch noch mit Musik und Gesang und mit Mimik und Orchestik vereint werden kann, so muss dann auch das Verhältniss der poetischen Kunst zu den Künsten erkannt worden, mit welchen sie soll vereinigt werden.

Hier machen wir den Anfang mit dem ersten Theile der Poetik, sofern wir die Betrachtung der Sprache als den ersten Theil davon ansehen. Wir können diesen Anfang machen, weil sowohl die Idee der Poesie, als die Idee der Sprache oben schon erklärt worden ist.

Zuerst also erinnern wir uns an die Idee der menschlichen Sprache. Die Sprache ist ein Organismus oder ein Gliedbau von Zeichen für das gesammte Leben des Menschen, für Geistes- und Gemüthsleben, für Erkennen, Empfinden und Wollen. Dass die Sprache im Innern des Geistes unwillkürlich entspringt, dass sie selbst ein schönes Kunstwerk ist, das ist oben schon gezeigt worden. Auch wurde dort erklärt, wie der das Schöne schaffende Geist nothwendig und unwillkürlich seine Anschauung und Empfindung des Schönen in seiner inneren Sprache darstellt. Wenden wir nun aber diese Idee der Sprache auf die Poesie an, so finden wir die besondere Idee der poetischen Sprache, oder der Sprache als Organismus der Darstellung des innerlichen Schönen im Geiste. Diese Idee der poetischen Sprache ist, dass sie sei ein Organismus der Bezeichnung des inneren Schönen, welcher dem Organismus dieses Schönen selbst gemäss sei, und welcher dem das Schöne innerlich schaffenden Geiste in seinem Leben und in seiner Bewegung rhythmisch und musikalisch entspreche. Dann wird das Schöne der inneren Dichtung in Schönheit gekleidet erscheinen, die Sprache wird die innere Schönheit, wie ein schönes Gewand die Schönheit der Leibesgestalt, durchschauen lassen.

Entfalten wir nun die Idee der poetischen Sprache nach ihren obersten Hauptmomenten. Da stellt sich als erstes Moment dar: der Klanggehalt der poetischen Sprache, ihr Ton, ihr Tongehalt, sofern die Sprache blos als Lautung betrachtet wird, rein akustisch und musikalisch. In dieser Hinsicht besteht die Sprache aus Grundlauten, die nicht weiter theilbar sind, und zwar erstlich aus Stimmlauten, oder Brustlauten, aus Vocalen. Diese sind die eigentlichen Tonlaute, als die musikalische Grundlage der Sprache. Betrachten wir

die Vocale nach der Art und dem Sitze ihrer Erzeugung in den menschlichen Sprechorganen, bezeichnet dieser Strich (`) die Zahnwand, dieser Bogen (⌒) den Gaumen, der hintere Bogen (ↄ) die Kehle, und dies (⊂) die Zunge, so sind die Brustlaute oder Vocale so gebildet; liegt die Zunge gerade, so lautet die hinausströmende Luft a, wird sie in etwas gehoben nach dem Anfange der Gaumenwand hin, so haben wir ä, wird sie noch weiter gehoben, e, erreicht sie die Mitte der Gaumenwand beinahe, so haben wir i; wird die Zunge nach hinten gekrümmt, o; wird sie noch mehr nach hinten gekrümmt, u, wird sie zugleich nach hinten und vorn gekrümmt, wie eine Schlange, so haben wir erstlich ö, den Vereinlaut von o und e; wird dasselbe weiter hinten vorgenommen, so kommt der Laut ü. Dieses ist die natürliche Scala der entschiedenen bestimmten menschlichen Vocale. Die Vocale nun entsprechen vorwaltend dem Gefühl und dem Gemüthe; man hat sie daher als das weibliche Element der menschlichen Lautung betrachtet; sie dienen mithin vorzüglich, die Empfindungen zu bezeichnen. Jeder Vocal hat einen ganz verschiedenen Toncharakter und entspricht sozusagen dem Tone eines musikalischen Instrumentes. Daher ist die Vergleichung richtig, wenn man sagt, dass die Vocale im Tone den Farben im Lichte ähnlich sind; also sind die Vocale recht eigentlich musikalisch, tongehaltig und den Ton tragend; mithin sind sie auch die eigentlichen Singlaute oder Gesangslaute, an welchem der melodische und harmonische Charakter der menschlichen Stimme offenbar wird. Sie machen das eigentliche Tonleben einer Sprache aus. Dahingegen die Consonanten oder Bestimmlaute den musikalischen Klang abschneiden oder entkräften. Daher walten in vorzüglich musikalischen Sprachen die Vocale vor, und zwar ganz vorzüglich die reinen Vocale, mit vollem entschiedenen Toncharakter a, e, i, o, u. So hat z. B. die italienische Sprache, die zur Gesangspoesie so einzig geschickt ist, keine andere Vocale als diese; auch in der spanischen Sprache findet ein ähnlicher Charakter statt. An den Vocalen nun, oder der Vocalisation in der Sprache kommen folgende für die Poesie wichtige Weiterbestimmtheiten vor. 1) Die Vocale können hell oder dunkel hervorgebracht werden, z. B. wenn ich ausspreche a e i o u, so haben alle diese Laute einen Schatten sozusagen, sind dunkel; wenn ich aber ausspreche a e i o u, so sind diese Vocale klar und rein; wenn ich sie aber so ausspreche a e i o u, so sind sie hell. Dies ist für die declamatorische poetische Kunst ein höchst wichtiger Umstand, wo es darauf ankommt, den richtigen Grad der Helligkeit und Dunkelheit einer Declamation zu treffen, z. B. eine Geistergeschichte muss im geheimnissvollen dunklen Geisterton ge-

sprochen werden; wird ein Kind eingeführt, so müssen alle Vocale hell gehalten sein. Ein Dichter also, der einen ernsten, der Bewunderung oder des Staunens würdigen Gegenstand darstellt, hat demnach zu sehen, dass er das Colorit seiner Vocale darnach einrichte. 2) Die zweite Weiterbestimmtheit der Vocalisation ist die Energie, oder die innere Kraft, die Inkraft, womit sie ausgesprochen werden. Ich will a mit Energie aussprechen, piano und forte a, a; ich will es aber gradehin aussprechen: a. Die energische Aussprache dient vorzüglich, die innere Stimmung des Gemüthes und Willens auszudrücken, eine Sache für den dramatischen Künstler und für den Declamator von der ersten Wichtigkeit. Wird die Energie der Vocalisation nicht beobachtet, so wird aller mündliche poetische Vortrag trocken und kalt. 3) Die dritte Weiterbestimmtheit der Vocalisation ist die reine Stärke und Schwäche, oder die Bevortonung, welches nicht dasselbe ist mit der Accentuation, denn die Accentuation befasst auch die Energie. 4) können die Vocale hoch oder tief ausgesprochen werden, in musikalisch melodischer Hinsicht, und grade darin unterscheidet sich Gesang von der nicht gesanghaften Darstellung eines Gedichtes, von dem nicht singenden Vortrage. Denn, wenn in dem Gesange das Hohe und Tiefe sich nach den musikalischen Intervallen richtet, so ist die Höhe und Tiefe bei der Declamation an Intervalle gebunden, die gar sehr klein und fein sind. Die heftigste Leidenschaft eines Declamators wird wenig eine Octave überschreiten dürfen, und sie bewegt sich meistens innerhalb der Grenze einer Quinte, höchstens einer Sexte. Aber dazwischen ist eine Unzahl von feinen declamatorischen Intervallen, in deren Beobachtung ganz vorzüglich die declamatorische Kunst enthalten ist. Man ist bemüht gewesen, die declamatorischen Intervalle nach Art der Musik durch Noten darzustellen, allein die Versuche sind bis jetzt noch nicht gelungen. Soviel von den Vocalen.

Aber der zweite Theil der Grundlaute sind die Grenzlaute, Bestimmlaute oder Mitlaute, die Consonanten. Diese sind entweder stumme Anfangs- und Endgrenzen des Lautes, wie b, t, k, oder sie sind sogenannte Halbvocale oder Halbconsonanten, wo die Luft herausstreicht, aber auf mannigfaltige Weise beengt, und so, dass der Kehlkopf nicht in Zitterung geräth, also kein eigentlicher Klang dabei ist, wie l, r, s. Auch die Consonanten sind mancher Weiterbestimmnisse fähig. Hauptsächlich aber nur der Energie, wonach sie entweder geschärft oder gelindert sind; oder der reinen Stärke und Schwäche, des Piano und Forte. Die Consonanten entsprechen vorzugsweise dem Intellectuellen, dem Erkennen und Denken, weil sie vorzüglich die Bestimmtheit

des Gedankens in einer Sprache möglich machen. Man hat sie daher als das männliche Element der Lautung betrachtet, sie sind bei poetischer Schilderung wie die Umrisse, wenn die Vocale dem Helldunkel und dem Colorit entsprechen.

Betrachten wir nun die Lautung in ihrer wesentlichen Beziehung zur poetischen Schönheit, oder in der Schönlautigkeit, im Wohllaute, in der Euphonie. Der sprachliche reine Wohllaut muss nach den allgemeinen Gesetzen der Schönheit bestimmt werden, also nach Einheit, Mannigfalt und Harmonie. Folgendes sind die Hauptmomente der Euphonie der Sprache. Der Wohllaut erfordert:

1) Einen Reichthum der Grundlaute, der Vocale und der Consonanten. Je mehr eine Sprache entschiedene Grundlaute hat, eines um so reicheren Wohllautes ist sie fähig, und diejenige Sprache wäre in dieser Hinsicht die vollkommenste, welche alle Grundlaute der menschlichen Sprache befasste. Dieser Vollkommenheit scheint am meisten die Sanskritsprache nahe zu stehen, welche mehr als ein Drittel Grundlaute mehr hat als unsere deutsche Sprache; dann folgt vielleicht die arabische, nur dass in ihr die Kehllaute zu überwiegen scheinen; dann die griechische und deutsche.

2) Das zweite Grunderforderniss der Euphonie ist, dass die Laute nicht charakterlose, unentschiedene Zwischenlaute sind, wie z. B. die Vocale a oder ä, sondern rein und entschieden a und ä, ebenso nicht rr, wie die Polen zum Theil aussprechen, sondern r. Wenn eine Sprache irgend einen solchen unentschiedenen, folglich hässlichen Laut zu ihrer Bedeutsamkeit braucht, so ist in dieser Hinsicht der poetische Wohllaut unrettbar verloren.

3) Das dritte Erforderniss der Euphonie ist, dass die Vocale unter sich, und die Grenzlaute unter sich, nach dem Gesetze der Schönheit abwechseln, und zwar in den Wörtern, woraus die Sprache besteht. Wenn daher in einer Sprache einzelne Grundlaute vorwalten, wie in unserer jetzigen deutschen Sprache das e und das n, so wird dies für den poetischen Wohllaut ein starkes Hinderniss.

4) Der Wohllaut fordert, dass die Vocale und die Consonanten schön mit einander abwechseln und verbunden werden, sowie in einem Gemälde Umrisse und das Helldunkel und Colorit harmonisch sein müssen; und da die Vocale dem Gefühle, die Consonanten aber der Bestimmtheit des Gedankens entsprechen, so entspricht ihr schöner Verein jenem harmonischen Spiele des Denkens und Empfindens, welches mit Sentimentalität bezeichnet wird. Daher gerade in der Sprache, worin das Sentimentale vorwaltet, die grösste Sorgfalt auf diesen Theil des Wohllautes verwandt wird. Dies ist nun das erste Hauptmoment der Sprache in Ansehung der Poesie, der

Lautgehalt, oder Tongehalt. Das zweite aber ist die Bedeutsamkeit und Ausdrucksamkeit der Sprache, wonach die Sprache Anschauung, Gefühl und Willensbestimmung mit gleicher Vollkommenheit bezeichnen muss. Dies nun geschieht an sich, wie bekannt, durch Wörter, Sätze und Satzganze oder Perioden, und zwar gegliedert nach dem intellectuellen Gesetze des Denkens für die Bezeichnung der Bestimmtheit des Gedankens. Aber der Ausdruck des Gemüths und Willens geschieht allerdings auch vorwaltend durch Worte, sofern individuelle Gefühle bezeichnet werden, ausserdem aber durch die sogenannten Interjectionen, und vornehmlich durch das Musikalische der Tonsprache, welches ich vorhin in seiner Grundlage geschildert habe. Aber in Ansehung der eigentlichen Bedeutsamkeit ist in poetischer Hinsicht zu unterscheiden:

1) Die unwillkürliche Bedeutung, Kraft und Sinn der Grundlaute, der Vocale und der Consonanten, z. B. a bezeichnet ruhige Stimmung, ä Heiterkeit, o Bewunderung, u Staunen und Furcht, l sanfte Bewegung, r gewaltsame Bewegung, die zerstörend wirkt, oder auch jede, wiederholt gehemmte, Bewegung, m innere Vereinigung.

2) Die Bedeutung der Wörter und Redensarten, oder der lexicographische Theil der Sprache, woraus dann die poetische Lexicographie und Phraseologie ausgewählt wird.

3) ist für die Bezeichensamkeit der Sprache ihr Gesetzbau wichtig, ihre grammaticalische Eigenthümlichkeit in Wortbildung, Satzbildung und Periodenbau. Die Sprache, sofern sie bedeutsam ist, muss zunächst folgende Forderungen für die Poesie erfüllen: a) Sie muss reich sein an bildlichen Ausdrückungen, an Tropen und Figuren, an tropischen Wörtern und Phrasen, damit der Dichter aus ihnen für seinen Stil das Passende auswählen könne. Diese Bildlichkeit und Sinnbildlichkeit der Sprache ist selbst die Poesie der Sprache, selbst ein in die Sprache aufgenommenes poetisches Element, und zwar ist diese Bildlichkeit von zweifacher Art:

α) Die eigentlich malerische oder tonmalerische Bedeutsamkeit, die Onomatopoësis, wo der Charakter der Lautung dem Charakter der Sache entspricht, wie Liebe, Hass, Freude, selig, Schmerz, und so die Tonnachahmungen wie wie donnern, krachen, lispeln, rasseln, rauschen u. dgl.

β) Die eigentlich sinnbildliche Bedeutsamkeit. Diese ist bei weitem die reichere und wichtigere und geht durch alle Volkssprachen hindurch, weil alle Völker Dichter sind, so: Licht für Erkenntniss, Feuer für grosse, heftig wirkende Kraft u. dgl.

Sechsundsechzigste Vorlesung.

b) Das zweite Erforderniss in dieser Hinsicht ist, dass die Sprache Bildbarkeit habe, bildsam, schmiegsam sein. Bildsam kann eine Sprache nur sein, wann sie folgende Eigenschaften hat:

α) ist diejenige Sprache am meisten bildsam, welche rein ist, unvermischt mit anderen Sprachen, so dass sie durchaus nach ihrem eigenen Gesetze gebildet, ihre eigenen Mittel frei beherrscht. Solche reine Ursprachen sind z. B. das Sanskrit, das Griechische, Deutsche, so das Arabische, Baskische, Altgälische und Celtische. Daher sind dagegen die romanischen Sprachen, die von der lateinischen ihren Grundbestand entnommen haben, weniger bildsam; denn ihr erster Lebensgeist ist entwichen, und ein fremdes Lebensprincip bewegt sie jetzt.

β) beruht die Bildsamkeit auf der Freiheit ihres Gliedbaues, oder ihrer ganzen Articulation und Organisation; zuförderst in der Freiheit und in dem Reichthume, abgeleitete Wörter zu bilden; dann in der Wortbeugung, Declination und Conjugation, Flexion; ferner in der Freiheit in der Wortstellung und in der organischen Bildung der Perioden, im Periodenbau. Nur reine Ursprachen haben diese ganze Freiheit. Daher empfehlen sich auch in dieser Hinsicht die Ursprachen mehr für die Poesie als abgeleitete Vereinsprachen oder Gemengsprachen.

γ) beruht die Bildsamkeit der Sprache auf ihrem inneren Reichthume. Den Grundreichthum machen hier die Wurzelwörter oder Grundwörter aus; dazu gesellt sich der Reichthum von Endungen der abgeleiteten Wörter, sogenannten Vorlingen und Endlingen. Insbesondere aber wird erfordert Reichthum der Phrasen oder der Rednisse. Dieser Reichthum ist wiederum in höherem Maasse nur den Ursprachen eigen. Die Phrasen aber in einer für Poesie vorzüglich geeigneten Sprache müssen ihrem Sinne nach nicht conventionell sein, sondern ihr Sinn muss sich aus ihren Bestandtheilen, aus den Wörtern ohne Weiteres ergeben. Daher ist in dieser Hinsicht die französische und die spanische Sprache so schwierig, wo eine Menge Phrasen gar nicht errathen werden können in ihrem Sinne, besonders in der französischen Sprache, wo sogar viele einzelne Wörter, noch mehr Phrasen, man möchte sagen blos durch Anecdoten ihre Bedeutung erhalten haben. Am meisten nähern sich hierin den Ursprachen die freien Mengsprachen, d. h. solche Sprachen, welche aus mehreren Sprachen gesetzmässig vereint oder vermengt sind, wie die englische. Diese hat beinah den ganzen Wortbestand der deutschen Sprache, vereint mit dem Wortbestande der romanischen Sprache und der lateinischen Sprache. Eine solche wohlorganisirte Gemengsprache, wie die englische,

hat also dadurch einen weit grösseren Reichthum von Wörtern und Redensarten als eine nicht gemengte Sprache, ist also dadurch für Poesie allerdings vorzüglich geeignet.

d) muss eine bildsame Sprache ganz vorzüglich weiterbildsam, perfectibel sein: sie muss es gestatten, dass der Dichter neue Wörter bilde, und dass er ebenso mit poetischer Freiheit seine Phraseologie weiter bilde. Dies aber gestattet wiederum in höherem Maasse nur die Ursprache.

Nur die Vereinigung aller dieser Eigenschaften giebt einer Sprache das Vermögen, sich der poetischen Eigenthümlichkeit eines Volkes und eines jeden originellen Dichters anzuschmiegen, damit der Dichter nicht seine schönste Eigenthümlichkeit den Fesseln der Sprache aufopfern müsse, sondern dass er vielmehr seine schöne Individualität in seiner ganzen eigenthümlichen und einzigen poetischen Sprache frei und schön kundgeben und entfalten könne: sowie es z. B. die indischen und die griechischen Dichter vermögen, noch mehr aber unsere jetzigen deutschen Dichter, weil unsere Ursprache unter allen Sprachen der Vorzeit und der Gegenwart die reichste, feinste, weiterbildsamste ist. Ist eine Sprache auf solche Weise für Poesie geeignet, so ist sie als ein freies Werk des poetischen schaffenden Volksgeistes zu betrachten und kann dann ohne Ende weiter individualisirt werden nach der Urgeistigkeit und Urgemüthlichkeit jedes Dichters. Denn die eigenthümliche Schönheit der poetischen Sprache des Dichters ist nicht ein willkürliches, äusserlich angenommenes Gewand, sondern sie geht aus der innersten Tiefe seines inneren poetischen Schaffens, seiner einzigen Individualität hervor, deren wesentlicher Abglanz die Sprache ist.

Die beiden Momente nun der Sprache, die wir bis jetzt betrachtet haben, der reine Wohllaut und die Bedeutsamkeit, müssen nun vorzüglich in der poetischen Sprache organisch vereinigt werden, so dass sie einander hervorheben und befördern. Dabei aber wird Beides, Wohllaut und Bedeutsamkeit, nothwendig wechselseitig beschränkt und an einander gebunden. Das Bedeutsame muss bisweilen dem Wohllautigen, das Wohllautige zuweilen der Bedeutsamkeit aufgeopfert werden. Dass aber dieses wechselseitige Bedingen des Wohllautes und der Bedeutsamkeit nicht als eine fremde Fessel, sondern als ein freigebundenes Verhältniss erscheine, das ist die Aufgabe des Dichters.

Wir betrachten nun das dritte Hauptmoment der Sprache an sich und für die Poesie, d. i. die formale Rhythmik der Sprache, oder die rhythmische Natur der Sprache, oder die Prosodie im weitesten Sinne. „Rhythmus“ oder „Numerus“ bezieht sich keineswegs blos auf Zahl und auf Zeit, sondern heisst ursprünglich jedes Glied eines aus

gesetzmässig geordneten Theilen bestehenden Ganzen. Daraus folgt, dass die Sprache schon an sich ihrem Inhalte nach rhythmisch ist, indem sie aus Wörtern, Sätzen und Perioden rhythmisch zusammengesetzt wird. Dies ist der Rhythmus der Sprache, sofern sie Wörter als Zeichen zum Inhalte hat. Hier aber wird nur geredet von dem formalen Rhythmus der Sprache, abgesehen von der Bedeutung der Wörter, also dem Rhythmus, den sie hat als Ganzes von Tönen, welche sich in der Zeit gesetzmässig entfalten. Das ist der Rhythmus in Ansehung der Art des Lautes, der Reim, dann der Rhythmus in Ansehung der Zeitdauer der Laute, das Zeitmaass, oder der gewöhnlich vorzugsweis sogenannte Rhythmus.

Also zuerst vom qualitativ formalen Rhythmus, welcher bestimmt wird durch die Art des Lautes, insofern die Sprache ein articulirtes Ganzes von Tönen ist. Dieser Rhythmus ist, gegen den blos zeitlichen Rhythmus genommen, material, er hat einen bestimmten Inhalt an der Verschiedenheit der Töne; mithin macht dieser qualitative Rhythmus den eigentlich musikalischen Rhythmus der Sprache aus und er kann mit der Melodie und Harmonie in der Musik verglichen werden, oder mit dem Colorit in der Malerei. Dieser qualitative Rhythmus der Sprache ist nun entweder rein fortschreitend, progressiv, mit idealer Freiheit, gleichsam in der vorwärts gekehrten Rede, in oratione prosa, wonach der Dichter und auch der Redner überhaupt darauf zu sehen hat, dass die Laute, die Vocale und Consonanten, nach dem Gesetze der Schönheit mit einander abwechseln, immer jedoch in völliger Angemessenheit an den Inhalt der Rede; oder dieser qualitative Rhythmus ist zweitens: wiederkehrend, periodisch, kreisgangig, revertirend, rhythmus versus, so dass er also Verse bildet, wie man sagt. Dieser wiederkehrende, periodische, lautliche Rhythmus ist nun dreifach: entweder er ist ein lautlicher Rhythmus in Ansehung der Vocale, oder der Consonanten, oder drittens beider zugleich.

Also zuvörderst der qualitative Rhythmus, wobei die Vocale wiederkehren. Diesen Rhythmus nennt man Assonanz, den Stimmanlaut oder Klanganlaut, z. B. in folgenden Wörtern: Liebe, Tiefe, Triebe; da sind die Consonanten entweder ganz oder zum Theil verschieden, sofern ich blos auf das Wiederkehren der Vocale sehe, habe ich das Gefühl der Assonanz. Ebenso: Blume, Ruhe. Diese periodische Wiederkehr der Vocale wird vorzüglich in der poetischen Sprache ausgebildet, welche in Ansehung der Vocale volltönig und schönlautig sind, zumal wenn diese Sprachen des Reimes nicht fähig sind im höheren Maasse. So in der spanischen und portugiesischen Sprache. Aber ich weiss nicht, ob irgend

eine Sprache darin stärker ist als die deutsche. Wenigstens haben viele unserer Dichter bewiesen, dass unsere poetische Assonanz hinter denen keiner anderen Sprache zurückstehe. Dies hat vorzüglich gezeigt Bürger, die beiden Brüder Schlegel, vornehmlich aber Apel in mehreren Erzählungen in seinem sogenannten Gespensterbuche, die ausdrücklich abgefasst sind, um die Macht der Assonanz zu zeigen.

Zweitens der qualitativ wiederkehrende Rhythmus der blossen Consonanten für sich, der Grenzanlaut, oder die Alliteration. Da sind umgekehrt die Vocale anders, aber die Consonanten kehren wieder. Z. B. dringen, drängen, Lauf, lief, Leb, Leib, lieb, Lob, Laub. In unserer deutschen Sprache giebt es unzählige solcher alliterirender Reime, die zugleich von tiefer Bedeutsamkeit sind. Ich bemerke, dass man das Wort Alliteration auch noch in einem weiteren Sinne versteht, wenn man dadurch bezeichnet überhaupt die freie Wiederkehr ähnlich klingenden Silben, Wörter und Phrasen. Diese Kunst der Alliteration im weitesten Verstande hat unter unseren Dichtern vielleicht Bürger mit dem meisten Erfolge ausgeübt, und jeder ausgezeichnete Redner stellt die Alliteration mit oder ohne Absicht in seinem Kunstwerke dar. Dahingegen die Alliteration im ersteren, engeren Sinne in der prosaischen Rede vermieden werden muss. Denn die Eigenthümlichkeit der Prosa ist das Vorwärtsgehen, das Weiterbilden, nicht das Zurückkehren und Zurückverweisen. Diese beiden theilweise qualitativen lautlichen Rhythmen, die Assonanz und Alliteration, nennt man auch zusammen den Halbreim. Wenn aber beide in demselben Worte zusammen stattfinden, dann hat man die vollständige lautliche Rhythmik in ihrer Wiederkehr, den Reim. Der Reim ist also der vollendetste musikalisch periodische Ausdruck der Sprache. Er ist gleichsam die völlig bestimmte wiederkehrende Gestalt der Glieder der Rede und ganz unabhängig als solcher vom Zeitmaass. Es kann also mit Fug gesagt werden, dass der Reim vorzugsweise das musikalisch rhythmische Element der poetischen Sprache ist. Nur muss man dabei nicht blos an die Vocale denken, sondern zugleich an die Consonanten. Ein Reim für sich in seinen zwei Gliedern, oder auch im Fortschritte mehrfacher Wiederholung, kann der Melodie verglichen werden, aber die Folge verschiedenartiger Reime in schöner Verschlingung, z. B. im Sonett, ist das harmonische Princip des musikalisch sprachlichen Ausdrucks. Uebrigens ist der Reim nicht blos eine Aeusserlichkeit, oder klangreiche Verzierung des Gedichts, sondern er muss wesenhafter Ausdruck des Geistes und Gemüthes selbst sein; des Geistes, durch die Bedeutung der gereimten Silben, des Gemüths aber hauptsächlich durch den lautlichen musikalischen Charakter.

Das intellectuelle poetische Interesse des Reims wird gewöhnlich vergessen und verschwindet bei denen, die man Versmacher nennt, statt dass sie Dichter wären, und doch ist das intellectuelle Interesse des Reimes die Hauptsache. Das liegt tief im Grundbau aller Ursprachen, und darin äussert sich sogar der innerste poetische Sinn der Völker. Ich will einige Reihen von Reimen anführen, die in unserer Sprache sehr bedeutsam sind und daher wesentlich poetischen Inhalt haben: wegen, pflegen, Regen; Sang, Klang, bang, Drang; heben, schweben, leben, streben; Muth, Blut, Gluth, Fluth; All, Fall, Schall; Sonne, Wonne; Sinne, Minne; Rath, That; Sausen, Brausen; dies liegt so tief in unserer Sprache, dass diese Reime sogar volksübliche Redensarten oder Sprichwörter geworden sind, z. B. Lug und Trug, Saus und Braus, Rath und That. Ein Dichter, der diese innere poetische Wesenheit der Sprache versteht, der wird davon seinen Gebrauch machen, wenn die innere poetische Anschauung ihn dazu auffordert. In solchen Sprachen, die abgeleitet und gemengt sind, ist diese Vollkommenheit der Reimfähigkeit geringer. Denn in den romanischen Sprachen z. B. fallen die Reime weniger auf die Stammwörter als auf die blossen Endungen, Flexionen, aber die Flexionen haben keinen poetischen Werth für die Phantasie, denn die Flexionen sind die logischen und metaphysischen Theile der Sprache. Daher neigen sich auch jene Völker nicht zum Reime hin. Da nun der Reim wesentlich ist für Geist und Gefühl, so ist er wesentlich sentimental, wenn unter dem Sentimentalen verstanden wird das freie Lebenspiel des innig vereinten geistigen und gemüthlichen Lebens. Daher sehen wir, dass bei Völkern, deren Charakter sentimental ist, auch der Reim sich in der grössten Vollkommenheit zeigt, indem schon ihre Sprachen eine Fülle von Reimen enthalten. So in der persischen Sprache, in den drei Mundarten der alten gälischen Sprache: in Wales, Irland und Schottland; ebenso in der deutschen Sprache. Dazu kommt, dass die Reimkunst in ihrer vollkommnen reichen Entfaltung zugleich ein lautliches Abbild ist schön verschlungener Geselligkeit und inniger Liebe. Ob nun gleich ferner der Reim selbständige Wesenheit hat, so erhält er doch erst seine ganze Kraft in der Verbindung mit dem Zeitmaasse und der Accentuation.

Von der weiteren Theorie des Reimes will ich nur das Allgemeinste hier erwähnen. Man nennt einen Reim weiblich, wenn er in eine unbetonte Silbe mit einem Vocal, oder nur noch mit einem Consonanten abfällt. Männlich nennt man den Reim, wenn er in einen Consonanten ausgeht in einer bedeutsamen Silbe. Z. B. Männlich ist der Reim: ruf, stuf; bau, Thau. Weiblich sind folgende Reime: Liebe, Triebe;

klagen, sagen. Unter den dreigliedrigen Reime ist der dactylische der gewöhnliche: sonnige, wonnige. Unsere Sprache ist aber auch der viergliedigen Reime noch fähig, hauptsächlich der päonischen Reime, weil dazu vier Silben gehören, wovon die erste eine lange, die anderen kurze sind: fühlendere, kühlendere. Welch einer schönen Anwendung diese Reime fähig sind, hat Göthe in vielen schönen Gedichten gezeigt. Ein liebliches Reimspiel ist das mit abgekürzten Reimen, als das sogenannte Echo, eine schwierige Aufgabe, wenn sie nicht in das Spielende ausarten soll. Ich will ein kleines Couplet dieser Art vortragen von Trinius:

Was bleibt mir denn von allem, was entschwunden?
Wunden!
Von Kampf und Sehnsucht, Hoffnung und von Treue!
Reue!
Kein süsser Trost, der meinem Elend bliebe?
Liebe!
O was vermöcht' ihr treulos Herz zu wenden?
Enden!
Und das Asyl, wo Ruh ich finden werde?
Erde!

Betrachten wir nun kurz auch den anderen Theil der Rhythmik der poetischen Sprache, den rein und allein zeitlichen Rhythmus, das Zeitmaass. Dieser zeitliche Rhythmus ist, wie ich oben schon gezeigt, die allgemeine Form alles Lebens. Er findet sich also in allen Künsten wieder, deren Werk ein werdendes, sich lebendig gestaltendes ist, in Musik, in Orchestik und in Sprache. Selbst die Bewegungen der Elemente nehmen diesen zeitlichen Rhythmus an, das lebende Feuer, selbst das herabströmende Wasser eines Wasserfalls, selbst die Luft in ihren Strömen. Aber in höherer Stufe findet sich der zeitliche Rhythmus in den Bewegungen des organischen Leibes, theils in unwillkürlichen Bewegungen, vornehmlich im Pulsschlage, welcher das natürliche Tempo, gleichsam den Lebenstakt jedes Menschen angiebt, theils in den willkürlichen Bewegungen, vorzüglich im Gehen. Dann aber auch in dem Athmen der Brust, und in der Ausathmung der Luft, die zur Sprache weitergebildet wird Daher ist der zeitliche Rhythmus ein wesentliches Moment der sprachlichen Schönheit, und wiederum keineswegs ein blos äusseres, sondern das Zeitmaass ist innerlich bedingt und bestimmt durch den Inhalt und den Lebensgang der poetischen Begebenheit und durch die Stimmung des Geistes und Gemüthes des Dichters.

Sehen wir nun zunächst auf den elementarischen Grundbestand des zeitlichen Rhythmus, oder die gewöhnlich vorzugsweis sogenannte Prosodie. Das vorwaltende rhythmische Element ist die Länge und Kürze der Vocale; dazu kommt

aber mitbestimmend auch Länge und Kürze der Consonanten; aus beiden vereint entspringt dann die Länge und Kürze jeder Silbe oder Spelle, und zwar nach Maassgabe der Zeit, welche auf ihre Aussprache verwandt wird. Man unterscheidet in dieser Hinsicht die einzelnen Zeittheile oder moras, deren entweder nur einer, oder zwei, oder drei, oder mehrere, in einer Sylbe sind. Darauf beruht es, dass eine und dieselbe Spelle lang, mittellang, oder kurz sein kann. Z. B. ahn in dem Worte ahnen ist lang, an in dem Worte Anna ist kurz, an, die Präposition, ist mittellang, an etwas rühren. Aber zum Behuf der Poesie wird zuförderst blos das Lange von dem Kurzem unterschieden, das Langzeitige von dem Kurzzeitigen, und es bleibt dabei dem feinen Gefühle und dem Kunstverstande des Dichters überlassen, wie er die weniger oder mehr langen Silben anbringen und gegen die anderen ordnen möge.

Siebenundsechzigste Vorlesung.

[Wir haben zuletzt angefangen, den rein zeitlichen Rhythmus zu betrachten hinsichtlich der poetischen Sprache und haben zunächst die Grundlage davon gefunden, wodurch die Länge und Kürze der einzelnen Silben bestimmt wird.]

Jetzt haben wir nun zu betrachten, wie aus langen und kurzen Silben zeitgemessene metrische Ganze in immer höherer Stufe gebildet werden. Die erste Stufe rhythmischer Glieder sind die sogenannten Versfüsse, die aus bestimmten Folgen kurzer oder langer Spellen bestehen. Der Ausdruck Fuss, oder pes, heisst hier Maass, also ist hier von Grundmaassen die Rede für die Verse. Sehen wir nun auf die Anzahl der zu diesem nächsten Ganzen verbundenen Silben, so ist ein Fuss einsilbig oder eingliedig, zweigliedig, dreigliedig und mehrgliedig. Der eingliedigen Füsse sind nur zwei, die kurze und die lange Spelle, oder der kurzzeitige und langzeitige Ton. Aber der zweigliedigen sind schon vier, der dreigliedigen sind acht, der viergliedigen sechszehn, der fünfgliedigen 32 u. s. f. Die zweigliedigen sind: -- der Spondeus, ◡- der Jambus, -◡ der Trochäus, ◡◡ der Pyrrhichius. So kann man leicht combinatorisch die dreigliedigen und viergliedigen entwickeln und die griechischen oder deutschen Namen dafür bestimmen. Wir dürfen hier die Zeit nicht dabei zubringen, die Tafel der einzelnen Versfüsse zu entwerfen, ihren Charakter zu bestimmen, und sie durch Beispiele zu erläutern (das soll aber im Dictate geschehen). In Asts Aesthetik finden Sie die Theorie der Versfüsse in's Einzelne auch erläutert, noch ausführlicher aber im zweiten Bande der Schrift von Carl Seidel unter dem Titel: Charinomos. Dies ist nun die eine Art, die Versfüsse anzuordnen, nach der Anzahl der Silben.

Aber eine ebenso wichtige Eintheilung der Versfüsse ist nach den Zeiten, nach den sogenannten moris, secundum moras. Da rechnet man die kurze Silbe für eine Zeit und die lange Silbe für zwei Zeiten. Der einzige einzeitige Fuss ist die kurze Silbe, zweizeitige sind der Pyrrhichius und eine einzige lange Silbe. Die dreizeitigen sind folgende: ⏑⏑⏑ der Tribrachys, ⏑– der Jambus, –⏑ der Trochäus. Das Dictat soll auch hiervon wieder die Tafel enthalten. Hier bemerke ich nur, dass in der Poesie der Griechen von den mehr als fünfzeitigen Gliedern nur wenige vorkommen, und selbst von den fünfzeitigen nicht alle, z. B. fünf kurze Sylben hintereinander, oder gar sechs kurze Silben sind schon in der griechischen Sprache kaum ausführbar; aber in indischen Gedichten kommen fünf, auch wohl sechs kurze Silben hinter einander vor in regelmässigen Metris.

Eine dritte, ebenfalls sehr wichtige Eintheilung der Versfüsse bezieht sich auf ihren rhythmischen Charakter; ob sie blos fortschreitend rhythmisch, oder antirhythmisch, wie wir sagen, symmetrisch sind. Auch davon soll die Tafel in dem Dictate sich finden. Hier will ich nur den Eintheilungsgrund durch einige Beispiele erläutern, z. B. der Amphibrachys (⏑–⏑) ist symmetrisch oder antirhythmisch, weil, wenn man sich die Mitte der Zeit der langen Silbe denkt, es aufsteigend und absteigend dieselben moras, dieselbe Zeiteintheilung giebt. Ebenso der Choriambus (–⏑⏑–) ist ein symmetrischer Fuss, er geht bis zur Mitte gerade in einem solchen Rhythmus, wie von der Mitte aus umgekehrt. Dagegen aber der Dactylus (–⏑⏑) ist nicht gleichmittig, nicht symmetrisch, sondern blos progressiv rhythmisch. Ebenso der Anapäst (⏑⏑–). Dieser ist gerade auf umgekehrte Weise als der vorige progressiv rhythmisch. Diese Eintheilung ist darum wichtig, weil die symmetrischen Versfüsse in sich abgeschlossene Ganze bilden, also auf solche Weise untergeordnete, in sich befriedigte rhythmische Theile der Versmaasse geben. Demnach taugen diese symmetrischen Füsse nicht, um angewandt zu werden, wo das Gedicht ein reines Fortschreiten ausdrückt, z. B. im epischen Gedicht, da wird sich besser der Dactylus schicken, der immer nach demselben Gesetze fortschreitet, ohne alle Symmetrie. Dagegen aber in der lyrischen Poesie spielen in den Versmaassen die symmetrischen Füsse eine Hauptrolle.

Endlich viertens müssen die Versfüsse auch nach ihrer Verwandtschaft oder Affinität betrachtet werden, um nämlich zu bestimmen, welche für einander abwechseln können, nicht sowohl um die Metrik eines Gedichts zu erleichtern, wie man gewöhnlich annimmt, sondern nach dem Gesetze der schönen Mannigfalt. Diese Verwandtschaft aber der Füsse ist entweder genau gleichzeitig, oder nicht ganz genau gleichzeitig.

Genau gleichzeitig sind z. B. folgende Füsse: – gleichzeitig mit ⏑⏑, –– gleichzeitig mit –⏑⏑; ferner ⏑⏑⏑ gleichzeitig mit –⏑. Daher kann für einander gesetzt werden, an schicklichen Stellen eines Metrums, –– und –⏑⏑, wie es z. B. im Hexameter und Pentameter geschieht. Nicht genau gleichzeitig sind z. B. folgende Füsse: ⏑ und –, und doch werden sie oft für einander gesetzt, besonders an Ausgangstellen der Verse. Ferner –⏑ und ⏑– sind nicht ganz gleichzeitig mit ––. Sie werden aber doch, besonders in Gedichten, wo das Metrum nicht vorwaltet, für einander oft gesetzt. In dieser Hinsicht aber muss behauptet werden, dass diese Substitution wider das Grundprincip der Metrik eigentlich ist, nämlich wider das Princip der reinen, völlig genauen Zeitmessung.

Im Vergleich nun mit der Musik hat man die Füsse mit dem Takte verglichen, und sofern man blos auf die Richtigkeit der Zeit sieht, so ist diese Vergleichung völlig gegründet. Sie passt ganz genau auf die griechische und römische, auch auf die Sanskritpoesie. Aber in solchen Sprachen, wo eigentlich ein strenges Zeitmaass nicht stattfindet, sondern wo statt der Messung der Zeit blos die Höhe und Tiefe des Tons, oder das Piano und Forte gesetzt wird, oder Beides, in solchen Sprachen haben die Versfüsse keine chronometrische Bedeutung, und dann sind sie unbestimmt in Ansehung der Taktart. Wenn demnach z. B. ein solches hexametrisches Gedicht in Musik gesetzt werden soll, so kann dies auf echt griechische oder römische Weise nur in einem geraden Takte geschehen, etwa im $^4/_4$ Takt oder im $^4/_8$ Takt. Aber nach unsrer Art zu scandiren kann es auch in einem Dritteltakte gesungen werden, im $^3/_4$ Takt, im Menuettakt, oder wenn es flüchtige Hexameter sind, im $^3/_8$ Takt. Ebenso ist es mit dem Jambus und mit dem Trochäus. Der Jambus fordert eigentlich einen Dritteltakt, weil er dreizeitig ist, und das giebt einen ganz andern musikalischen Charakter, als wenn man, wie oft in unserer Sprache geschieht, die Jamben in einem $^2/_4$ Takt ausdrückt. So auch bei den Trochäen. Wenn man nun ein Gedicht der Römer und Griechen in Musik setzen wollte, so müsste man streng und genau die Zeit halten. Aber bei deutschen Gedichten ist dies nicht nothwendig, da muss die ganze poetische Stimmung des Gedichts den Grund abgeben, ob z. B. ein Hexameter in einem geraden oder in einem Dritteltakte gesungen wird. Der berühmte Philologe Wolf behauptete, es sei gar gut möglich, alle griechischen und römischen Gedichte ganz streng metrisch in Musik zu setzen, und zwar nicht nur die blos progressiven, die nach einem Takt gemessen sind, sondern auch die, welche aus verschiedenen Taktarten bestehen, z. B. sapphische oder alcäische Oden. Zelter dagegen behauptete, dass dies der Idee der

Musik zuwider sei, weil in der Musik durchaus in demselben Stücke stetig nur eine Taktart stattfinden könne, und Zelter componirte nun mehrere solche Oden in einem freien Takte nach unserer Art. Dagegen erwiderte jener Philologe, da sei eben die Musik noch nicht vollkommen genug, und die Musik müsste sich erst so weit erheben. Dafür spricht, dass die indischen Musiker allerdings ihre aus verschiedenen Taktarten bestehenden Gesänge in wohlklingender Musik in Vereinigung der Taktarten behandeln.

Dies nun ist die erste Stufe, wie aus langen und kurzen Silben rhythmische Ganze gebildet werden.

Die zweite Stufe aber ist die, wo wiederum mehrere Füsse gesetzmässig in eine Reihe verbunden werden, die dann auch in sich selbst zurückkehren können, als im versus, im Vers. Die Verse nun sind verschieden vorzüglich nach der Art der Füsse und nach der Zahl der Füsse. In Ansehung der Art der Füsse, woraus sie bestehen, sind sie entweder homogen, bestehend aus lauter gleichen Takten, oder sie sind heterogen, bestehend aus taktverschiedenen Füssen. Die homogenen Verse nun können entweder im geraden oder ungeraden Takte sein, im Auftakte oder im Niedertakte; und die heterogenen können wiederum entweder aus lauter ähnlichen Takten, oder sogar aus unähnlichen zusammengesetzt sein. Die homogenen Versmaasse, oder die taktgleichen, eignen sich zu solchen Gedichten, wo der Fortgang gleichförmig ist; die heterogenen aber zu solchen, wo die Gedanken und die Empfindungen verschiedenartig entgegengesetzter Bestimmtheit fähig sind. Doch davon das Nähere, wenn wir bald die Dichtarten abhandelu.

Die dritte Stufe der Bildung einzelner langen und kurzen Silben entspringt, wenn wiederum Verse als Theile zum Ganzen verbunden werden. Dann entstehen sogenannte Strophen oder Couplets. Dabei findet nun gerade dieselbe Abtheilung statt, wonach die einzelnen Verse abgetheilt werden, und es ist also ein solches Metrum, oder ein solches Strophenganze, entweder von demselben Takte, oder bestehend aus verschiedenen Takten; entweder bestehend aus lauter gleichen Versen, oder bestehend aus verschiedenartigen Versen. Die Mannigfalt solcher Metra oder Strophen ist unerschöpflich, und es ist ein voreiliges Urtheil, wenn man behauptet, dass gerade alle die schönsten Metra von den Griechen und Römern schon angewandt seien. Denn diese Völker konnten nur diejenigen schönsten Metra anwenden, die dem Bau und dem Geiste ihrer Sprache angemessen waren. In anderen Sprachen, die vielleicht noch bildsamer sind in dieser Hinsicht, werden bei weitem mehr Metra möglich sein. Dies findet sich auch bewahrheitet an der

Sanskritsprache, deren Metra von den griechischen Metris wesentlich abweichen, und von denen viele in der griechischen und römischen Poesie gar kein Aehnliches haben. So sind die epischen Gedichte der Inder in einem ganz anderen Versmaasse abgefasst, als die epischen Gedichte der Griechen, und soweit wir bis jetzt die indische Poesie kennen, übertrifft die Fülle der schönen anwendbaren Metra in dieser Sprache die Metra der Griechen und der Römer bei weitem. Kosegarten sagt in einer kleinen Abhandlung, die seiner Uebersetzung des Nala vorausgeht, dass viele der indischen Metra im Deutschen z. B. gar nicht nachgebildet werden können, und auch im Griechischen nicht, besonders deshalb, weil in diesen Metris oft viele kurze Silben hinter einander vorkommen, und ebensoviele lange. So giebt es ein Versmaass, wo in jedem Verse ein Fuss ist, der aus fünf kurzen Silben besteht. Welches Metrum aber für jedes Gedicht gewählt werde, das muss aus der inneren Wesenheit des Inhalts und aus der im Gedicht herrschenden Bewegung und Stimmung entschieden werden.

Werden nun wieder Strophen nach dem Gesetze der Schönheit unter einander verbunden, so entsteht das nächsthöhere rhythmische Ganze, wie z. B. wenn zwei vierzeilige Strophen und dann eine dreizeilige wieder ein Ganzes machen. So muss auch diese Verbindung verschiedener Strophen durchaus in der Wesenheit des Inhalts gegeben sein. Wenn aber schon die Anzahl der Metra unerschöpflich ist für die einzelnen Strophen, so ist die Menge schöner möglicher Verbindungen der Strophen noch weit grösser.

Wir haben nun den formalen Rhythmus der Sprache, jeden für sich, betrachtet; erstlich den musikalisch qualitativen, der den Halbreim und den Reim enthält; dann den blos quantitativ zeitlichen, im engern Sinn prosodischen Rhythmus, wobei blos die Zeit gemessen wird.

Wir haben aber zunächst diese beiden Momente des Rhythmus in ihrer schönen Verbindung zu betrachten, also den sachlich qualitativen Rhythmus im Verein mit dem blos quantitativen, zeitgemessenen Rhythmus. Die Vereinigung geschieht nach den Gesetzen der Einheit, Mannigfalt und Harmonie. Der wiederkehrende musikalische Rhythmus, der Reim, wird zumeist an den Ausgang der einzelnen Verse verlegt. Indessen kann der Reim auch den Vers anfangen, auch können Verse gebildet werden, deren Anfang und Ende reimt. In den Strophen wird nun wiederum mannigfaltige Abwechselung der Reime gefordert, dass sie sich nach irgend einem bestimmten Zahlenverhältnisse wiederholen; z. B. wenn der Reim mit Buchstaben bezeichnet wird, und eine vierzeilige, Strophe gedacht wird, so können wir haben a a, b b, oder

a b a b, oder a b b a. Denken wir nun wiederum mehrere Strophen verbunden, so kann und soll der Reim auch diese verschiedenen Strophen mit einander in Verbindung setzen, also die Strophen mit einander verschlingen, und so ziehen sich die Reime wie eine schöne Blumenkette hindurch durch das zeitgemessene Gedicht, verbinden das, was durch das Zeitmaass getrennt ist, und sondern das, was durch das Zeitmaass vereint ist. Und so wird in dieser Hinsicht die vollständige rhythmische Harmonie gewonnen.

An dieser Stelle nun tritt der Gegensatz der poetischen Rede hervor, der schon in der letzten Betrachtung zum Theil erwogen wurde, der Gegensatz des blos in prosaischer Form gehaltenen Gedichts und des eigentlich metrischen Gedichts. Der Gegensatz beruht darauf, ob der Rhythmus mit ideeller Freiheit sich bewegt, rein fortschreitend, oder ob sich der Rhythmus wiederkehrend bewegt, periodisch, metrisch. Die Darstellung des freien Rhythmus hat einen männlichen Charakter, den Charakter der Geistigkeit oder der Vernunft, dagegen die gebundene poetische Rede, die periodisch metrische, einen weiblichen Charakter an sich hat und der gesetzmässigen Wirkung der Naturkräfte entspricht. Da nun sowohl die ideale Freiheit, als die ideale wohlgemessene Gebundenheit an sich poetisch ist, so macht die Wesenheit des Gedichts bald die eine Form nothwendig, bald die andere. Ein Gedicht, dessen Inhalt mit idealer Freiheit gebildet ist, ist insofern des Metrums nicht fähig, sondern seine echte Form ist die schöne prosaische Rede. Ein Gedicht dagegen, das in idealer schön gemessener Gebundenheit das Schöne entfaltet, fordert nothwendig die metrische Rede oder die gebundene Rede. Daher ist es ein gewöhnliches Vorurtheil, wenn man meint, dass ein Gedicht in prosaischer Rede deshalb weniger Gedicht wäre. Ein Roman z. B., dessen Schönheit den Charakter der idealen Freiheit an sich hat, fordert die schöne Prosa, ein episches Werk, das in rhythmischer Ordnung den Kreislauf der Zeit und Begebenheit darzustellen hat, fordert wesentlich die gemessene Form im gleichartigen Takte. Es ist dies das ähnliche Verhältniss, als in der Musik sich das Recitativ zu der Arie befindet. Sowie das Recitativ nicht musikalisch ist gleich der Arie, so ist das Gedicht in prosaischer Form, wenn es sonst innerlich poetisch ist, deshalb ebenso gut Gedicht, als das in der Zeit streng gemessene.

Hiermit habe ich die Grundlage der Theorie der prosaischen sowohl als der metrischen Form entwickelt, und es ist nun blos noch die Vereinform aus beiden zu betrachten, wenn ein Gedicht abwechselnd in prosaischer Rede und in metrischer Rede einhergeht. Auch diese Form ist aber keineswegs zufällig, sondern der Inhalt des Gedichts selbst

muss abwechselnd nach der Idee der idealen Freiheit und idealen Gebundenheit sich entwickeln. Wenn in dem sich in prosaischer Form entfaltenden Gedicht eine Stimmung des Geistes und Gemüthes vorwaltend wird, so tritt auch die ideale gebundne Freiheit der Form ein, d. h. die Rede wird metrisch. Dies wird also z. B. der Fall sein beim Roman im höhern Stile, und sowie in einem dramatischen Gedicht, welches in Musik gesetzt ist, das Recitativ mit der Arie abwechselt, so wechselt auch in solcher harmonisch rhythmischer Poesie die Prosa mit dem Metrum. Aber die metrischen Theile eines solchen Gedichts müssen in Ansehung der nicht metrischen durch den Inhalt, durch den Geist des Gedichts selbst bestimmt sein, dann sind sie wie einzelne schöne Gemälde, oder wie Blumen, die durch das ganze Gedicht sich hindurchziehen, von denen ein jedes für sich schön und ein schöner untergeordneter Theil ist der höheren Schönheit des ganzen poetischen Werkes.

Dieses nun sind die drei Hauptmomente der poetischen Sprache. Hierzu kommt ein viertes: dass der formale Rhythmus der Sprache mit dem Wohllaute in Harmonie gesetzt werde, also dass die poetische Rede zu gleicher Zeit rhythmisch sei, zu gleicher Zeit aber auch schön betont oder schön accentuirt. Sollte z. B. ein Gedicht ohne Accent gelesen werden, rein zeitgemessen, so ist es zugleich ohne Wohllaut in dieser Hinsicht. Es muss also zur Vollendung der sprachlichen Schönheit auch die Betonung ausgebildet werden. Bei der Accentuation aber und der Betonung kommen folgende beide Hauptmomente vor: 1) die Stärke und Schwäche des Tons, das Piano und Forte, 2) die Höhe und Tiefe des Tons oder das eigentlich, Musikalische, Melodische und Harmonische. Diese schöne Vereinigung des formalen Rhythmus mit dem Wohllaute findet sich, mit Ausschluss des Reimes, in der griechischen und römischen Poesie. Schade nur, dass wir jetzt die griechischen und römischen Gedichte nicht nach diesen drei Momenten scandiren. Wenn ein antikes Metrum sachgemäss declamirt werden soll, so muss erstlich die Zeit genau gehalten werden, zweitens muss das Piano und Forte, drittens die Höhe und Tiefe beobachtet werden. Ich erläutere dies nur durch einige Worte; wenn ich z. B. arma virumque cano ausspreche, so fehle ich gegen alle diese drei Stücke zugleich; wenn ich blos das Zeitmaass halte, so lautet es so, hier ist doch wenigstens die Prosodie beachtet. Wenn ich das Piano und Forte beachte, so muss ich die Stammsilben, worauf der Wortton liegt, stärker aussprechen als die anderen Silben; da werde ich so sprechen: árma vírumque cáno. Jetzt fehlt noch das dritte, die Höhe und Tiefe, da werden die Worte ungefähr so lauten: árma virúmque canó; jetzt ist Zeitmaass,

Ausdruck des Gemüths durch Höhe und Tiefe und Stärke und Schwäche dabei. So verstand Wolf die römischen und griechischen Gedichte zu lesen, er hatte sich darin so geübt, dass er Alles so vortragen konnte, auch Oden, und Alle, die es gehört, wurden davon hingerissen, wovon wir in unserer Sprache gar nicht im Stande sind, eine Darstellung zu geben.

Wir haben nun den ersten Theil der Anfangsgründe der Poetik abgehandelt, worin wir die Poesie in ihrer Form betrachtet haben. Jetzt haben wir nun den zweiten Theil dieser Anfangsgründe zu vollenden, worin die Poesie nach ihrem Inhalte oder Gehalte betrachtet wird. Achtundsechzigste Vorlesung.

Der Inhalt der Poesie, oder das in Sprache dargestellte innere Schöne ist Alles, was der Geist schaut, empfindet, will und wirkt, also auch Alles, was der Mensch als Mensch schaut, empfindet, will, wirkt und erlebt. Gegenstand also der Poesie ist Gott und die Welt, und Gott und die Welt in ihrem Verhältnisse zu einander. Sowohl das Unbedingte strebt die Poesie zu schildern und das Unendliche, als das Ewige und das zeitlich Individuelle. Dies nun ist die ganze Idee der Poesie dem Gehalte nach.

Aber wir haben sie nun in der inneren Entgegensetzung und Mannigfalt zu betrachten, in Ansehung ihres Inhaltes und Gegenstandes, d. i. es sind die Ideen der verschiedenen Gattungen des poetischen Kunstwerkes zu entwickeln, oder die verschiedenen Dichtarten. Um nun alle Hauptgattungen und Arten der Poesie dem Inhalte nach vollständig zu bestimmen, so müssen wir hierbei alle Eintheilgründe erwägen, welche sich an dem Inhalte des Gedichts finden. Aber die Eintheilgründe des Gegenstandes der Poesie sind entweder solche, die der Poesie eigenthümlich sind, also von anderen Künsten gar nicht gelten, oder diese Eintheilgründe sind dagegen allgemein, die allen Künsten gemeinsamen. Bei dieser Eintheilung also der Poesie in ihre Kunstgattungen muss der Eintheilgrund vorwalten, welcher nur bei der Poesie stattfindet, d. i. welcher eigenthümlich ist dem durch Sprache dargestellten Schönen, dann erst können die anderen allgemeinen Eintheilgründe folgen, um auch nach ihnen die Mannigfalt der Poesie dem Gegenstande nach zu bestimmen.

Dieser erstwesentliche Grund der Eintheilung nun, woraus die vorwaltende Eintheilung der Kunstgattungen der Poesie entspringt, ist das Verhältniss des Dichters und seiner Darstellung zu dem dargestellten Schönen selbst. Dieses Grundverhältniss des Dichters zu dem darzustellenden Gegenstande begründet einen dreigliedigen Gegensatz, indem die Poesie

nach den Grundformen der Darstellung episch, lyrisch oder dramatisch ist.

Denn das erste Verhältniss des Dichters als darstellenden Künstlers zu dem darzustellenden Schönen ist folgendes: Die Darstellung ist rein sachlich, objectiv, zugleich rein beschaulich, intuitiv oder contemplativ, also sachlich erzählend, ohne alle Hinsicht auf des Dichters Person oder Eigenthümlichkeit. — Diese Darstellungsform können wir also die erzählende oder epische nennen, von ἔπος, das Wort, die Rede, Erzählung. Was aber das Schöne selbst betrifft, welches episch dargestellt wird, so kann es ein unbedingtes Schönes sein, ein ewiges und ein individuelles Schönes, und ist das letztere der Fall, ist das episch dargestellte Schöne ein Lebenschönes, ein lebendig Schönes, so kann diese Begebenheit entweder vorwaltend in Ansehung des Zustandes eines Momentes geschildert werden, also in beschreibender Form, oder aber der Gegenstand kann vorwaltend im Werden dargestellt werden, in der historisch epischen Poesie, oder aber es kann dies beides zugleich in gleichschwebender Harmonie geleistet werden, dass sowohl die gleichzeitigen Zustände, als auch die werdende Begebenheit in ihrer Entfaltung poetisch geschildert werden. Ein anderer untergeordneter Unterschied der epischen Darstellungsform besteht in folgender genaueren Bestimmung des Verhältnisses des Dichters zum Gegenstande seines Epos. Entweder der Dichter verhält sich dagegen rein äusserlich, untergeordnet, so dass nicht er sich als Urheber des Gedichts betrachtet, sondern sein Werk in göttlicher Begeisterung einer höheren Macht zuschreibt, indem er sich begeistert weiss von der Muse, oder zuhöchst, indem er sich als Organ Gottes betrachtet, wie dies beim religiösen Epos nothwendig der Fall ist. Dann tritt die Person des Dichters im Epos gar nicht hervor, und wesentlich beginnt dann das Gedicht mit dem begeisterten Anrufe der höheren Macht, mit dem Anrufe der Muse, oder indem sich der Dichter betend zu Gott wendet, wie sich dies z. B. in indischen Epopöen und auch in einigen deutschen religiösen Gedichten findet. So ruft Homer die Muse an und erwähnt zwar dabei sich, aber nur als empfangenden (ἄνδρα, „Singe mir Muse den Mann"), sogar kommt kurz darauf die Erwähnung einer Mehrzahl, gleichsam der Zuhörer, vor, indem er die Muse bittet, dass sie auch uns ein wenig erzählen solle. Aber in der Ilias, einer im höchsten Stile verfassten Epopöe, kommt nicht einmal das Ich in dem Anruf der Muse vor. Aber sobald der Dichter auf sich selbst als den Künstler hinsieht, ohne jedoch seine Person dem Gedichte einzuverweben, sobald darf er auch sich selbst als Dichter bekennen. So sagt schon Vergil, auf sich selbst hinblickend, arma virumque cano, und Ovid zu Anfang der Metamorphosen

sagt sogar, dass sein Gemüth ihn treibe (fert animus). Wenn aber die Person des Dichters innerhalb des epischen Gedichts selbst auftritt, entweder als mithandelnde Person, oder indem uns der Dichter seine Reflexionen mittheilt, so ist das dann nicht mehr ein rein episches Gedicht; wohl aber kann es eine echte Kunstgattung sein, worin dies geschieht, nämlich eine Vereingattung aus der epischen und lyrischen.

Die zweite Grundform der poetischen Darstellung nun beruht darauf, dass das im Geiste geschaute und gebildete und empfundene Schöne als das von einer Person Erlebte, als dieser Person inneres Subjectives von der erlebenden Person selbst poetisch geschildert wird. In dieser zweiten Kunstgattung also wird das Schöne als ein innerliches Subjectives der darstellenden Person selbst dargestellt, also als innere subjective Gegenwart. Mag nun das innerlich Erlebte, was auf solche Weise subjectiv geschildert wird, ein Vergangenes sein, was in der Erinnerung lebt und Geist und Gemüth belebt, oder ein zunächst Gegenwärtiges, oder Künftiges, erst zu Erlebendes, was schon jetzt das Gemüth und den Geist durch seine Schönheit, auch in Hoffnung und in Furcht, bewegt; sobald dieser Gegenstand geschildert wird als ein inneres Subjectives, so gehört die Poesie zu dem soeben beschriebenen Gebiete. Dabei findet nun zunächst folgender weitere Unterschied statt. Die erlebende und schildernde Person kann der Dichter selbst sein, oder der Dichter kann eine andere gedichtete Person ihr Inneres schildern lassen, in beiden Fällen ist die Darstellung persönlich subjectiv, also zu dieser Kunstgattung gehörig. Ferner kann das Erlebte entweder ein Schauen und Erkennen sein, oder ein Empfinden und Gefühl, oder ein Wollen und Handeln. Und ist es ein Gefühl, so kann das Gemüth in Lust und Schmerz, in Freude oder Trauer bewegt sein, oder in Beiden zugleich. Es kann ein Gefühl der Neigung und des Sehnens geschildert werden, oder ein Gefühl der Abneigung und des Abscheus. Dies Gefühl kann ein inneres des einzelnen Menschen sein, die eigene individuelle Gemüthsstimmung, oder es kann ein Gefühl des geselligen Menschen sein, Liebe, Freundschaft, Vaterlandsgefühl; auch nimmt die Schilderung des innerlich Erlebten in der subjectiven Persönlichkeit sowohl das Gleichzeitige als auch das fortwährend Werdende in sich auf. Diese Kunstgattung der Poesie nun, oder diese bestimmte Dichtart, nennt man mit einem viel zu vagen Namen die lyrische Poesie oder die Lyrik, von λύρα, die auch φόρμιγξ oder κίθαρα genannt wurde, einem musikalischen Instrumente, welches ursprünglich nur sehr wenig Saiten hatte. Der Grund dieser Benennung ist, weil bei einem jeden das innerlich Erlebte schildernden Gedichte Empfindung wenigstens immer mitwaltet, meist aber

vorwaltet, weshalb also diese Gattung vorzüglich, aber nicht allein musikalisch ist, des Gesangs fähig ist und den Gesang fordert. Da aber die subjective persönliche Darstellungsform keineswegs auf die Schilderung der Empfindung und des Gemüthslebens beschränkt ist, sondern ebenso sehr die innere Anschauung umfasst, die Stimmung des Wirkens und Handelns, so ist insofern die Benennung der lyrischen Poesie nicht erschöpfend. In einer religiösen Ode, oder schon in dem religiösen Liede, können Gedanken und Gefühl in gleichschwebender Harmonie verbunden sein, es kann aber sogar das intellectuelle Leben darin überwiegen.

Wir kommen zu der dritten Grundform der poetischen Darstellung. In dieser Form wird das Leben selbst als werdend dargestellt in seiner sinnlichen Wahrheit, in seiner in Raum und Zeit gegenwärtigen Erscheinung, und zwar zunächst rein poetisch, durch Sprache. Daher kommt dieser Kunstgattung, welche das Leben selbst im Werden darstellt, sofern mehrere Personen als handelnd erscheinen, wesentlich die dialogische Form zu, die Gesprächsform. Diese Kunstgattung also stellt das vom Dichter geschaute und gebildete und empfundene Leben selbst in seiner Schönheit dar. Er beschreibt dann dieses Leben nicht, auch schildert er es nicht als ein in ihm, dem Dichter, Erlebtes, sondern er lässt dasselbe in seinen Personen und in seiner ganzen Erscheinung selbst reden, sich selbst aussprechen. Diese Kunstgattung also ist sowohl episch, d. i. rein sachlich, als auch in der Hinsicht lyrisch, als die Personen des poetischen Kunstwerkes ihr eigenes Leben und ihr eigenes Erlebte schildern. Man nennt mithin diese Kunstgattung die handelnde oder dramatische Poesie, das Schauspiel im weitesten Sinne, weil in dieser Kunstgattung das Leben selbst in seinem Zustande und in seinem Werden zu schauen gegeben wird. — Dies nun sind die drei obersten reinen und einfachsten Kunstgattungen des Gedichts. Sie können auch je zwei, oder alle drei in einem und demselben Gedichte verbunden sein. Dadurch entspringen die vereinten oder mehrfachen Kunstgattungen der Poesie. Es ziemt der Philosophie der Kunst, die Ideen aller dieser Kunstgattungen vollständig zu entwickeln, sie mögen nun bis jetzt in der Geschichte der Poesie schon angebaut sein, oder nicht. Lassen Sie uns also ein vollständiges Schema entwerfen für die zweifachen und dreifachen Kunstgattungen der Poesie. Der Kürze wegen wollen wir mit *e* episch, mit *l* lyrisch und mit *d* dramatisch bezeichnen, so haben wir die drei einfachen Kunstgattungen

$$e \quad l \quad d,$$

die zweifachen Kunstgattungen aber werden wir finden, wenn wir jede der einfachen mit jeder verbinden, also:

ee *el* *ed*
ll *ld*
dd.

Ehe ich weiter gehe, bemerke ich, dass diese zweigliedigen Kunstgattungen alle von Dichtern dargestellt sich finden in Gedichten, welche denselben Charakter zweimal vereinen, oder zwei entgegengesetzte Darstellungsformen verbinden, z. B. die Dichtungsart *ee* findet sich überall, wo in einer Epopöe Episoden sind, die erste Episode ist ein Epos im Epos, wie z. B. schon in den grössten indischen Gedichten grosse Episoden sich finden, die für sich einzelne ausgeführte Epopöen sind, ebenso Episoden im Homer. Das Glied, welches den Charakter des Lyrischen (*e*) zweimal ausdrückt, kommt auch auf vielfache Weise in grösseren lyrischen Gedichten vor, wenn z. B. in einem lyrischen Gedicht wiederum ein Lied, oder eine Ode, oder ein lyrisches Gespräch eingestreut vorkommt. Die untergeordnete Kunstgattung aber des Dramatischen mit dem Dramatischen verbunden findet sich ebenfalls schon in mehreren Dramen, z. B. das kleinere Drama in Shakespeares Hamlet, und so ist besonders das dramatische Gedicht im Drama, in der Komödie, von grosser Wirkung. Was aber die anderen Glieder betrifft, so werden wir in der nächsten Betrachtung die besonderen Kunstarten finden, die diesen vereinten Charakter an sich haben. Jetzt will ich nur noch kurz das Schema für die dreigliedigen Vereingattungen für diese Poesie entwickeln, wovon aber mehrere Gattungen noch nicht, so weit ich die Geschichte der Poesie kenne, dargestellt sind. Das Schema ist:

eee *eel* *eed*
ell *eld*
edd
lll *lld*
ldd
ddd.

Von diesen dreigliedigen Vereingattungen ist nur die eine aus den drei verschiedenen Darstellformen bestehende Gattung bis jetzt ausgebildet, nämlich das Gedicht, welches episch, lyrisch und dramatisch (*eld*) zugleich ist. Besonders in der Kunstform des Romans finden sich die drei Darstellformen auf vielfache Weise mit einander verbunden, z. B. innerhalb der vorwaltenden epischen Darstellform der Erzählung finden sich im Roman Reden, aber auch Gespräche, einzelne Scenen, kleine Dramen; dagegen kann aber auch in solchen Kunstwerken das Dramatische vorherrschen und das Epische und Lyrische untergeordnet damit verbunden sein. Ein solches Werk ist z. B. Tiecks Genovefa, worüber mir der Dichter selbst dies gesagt, dass er dabei untergeordnet auch das

Lyrische und Epische mit dem Dramatischen in Verbindung zu bringen beabsichtigt.

Dies nun ist die Grundeintheilung der Poesie nach den drei Grunddarstellungsformen.

Jetzt folgt nun die Betrachtung der Mannigfalt des Gedichts nach den übrigen Eintheilgründen, welche nicht nur von der Poesie, sondern von allen besonderen Künsten gelten, obwohl man gewöhnlich diese Eintheilungen nur in der Poetik abzuhandeln pflegt.

Der nächste Eintheilgrund ist die Verschiedenheit des Gegenstandes oder Inhaltes selbst. Die Poesie ist die universale Kunst, wie oben gezeigt worden ist, mithin ist sie auch in Ansehung des Gegenstandes universal, also ist ihr Gegenstand zuerst und zuhöchst die Gottheit, Gott als unbedingtes, unendliches Wesen, und Gott als Urwesen über der Welt und als in lebensvoller Beziehung zur Welt als Vorsehung. Dann ist die Aufgabe der Poesie die höchste Schönheit, die Schönheit der Gottheit auszusprechen. Dann aber ist auch Gegenstand der Poesie die Welt, wonach sie die Schönheit der Welt nach allen ihren Theilen und Gebieten darstellt. Aber die Welt ist Vernunft, Natur und Menschheit, also ist die Poesie in dieser Hinsicht zunächst Schilderung der Schönheit der Vernunft oder des Geistes in seinem reinen Sein und Leben, z. B. in Poesie, wo das Leben der Engel oder der Seligen geschildert wird, also die reine Poesie des Geistes; dann zunächst die Natur, dargestellt in ihrer Schönheit, in reiner Naturpoesie, in der Schönheit ihrer Gesetze und Kräfte, ihres Allwaltens in ihrem Gebiete und in der Schönheit aller ihrer Gebilde, reine Poesie der Natur; dann die Menschheit, der einzelne Mensch und die geselligen Vereine der Menschen. Auch sie sind rein zu schildern in der Poesie des Menschen und der Menschheit, sowohl im Sein als im Leben. Oder ein Gedicht schildert Vernunft, Natur und Menschheit zugleich in ihrer vereinten Schönheit. Sowie nun der Gegenstand der Poesie Gott ist und die Welt, so ist Gott und Welt in ihrem Verhältnisse der Gegenstand poetischer Darstellung, und dabei im Innersten das Verhältniss Gottes und des Menschen und der Menschheit. Dies ist aber das religiöse Verhältniss des Seins und des Lebens des Menschen und der Menschheit zu Gott. Hierauf beruht die Eintheilung der Poesie in religiöse oder heilige Poesie und in weltliche Poesie. Die religiöse Poesie ist sowohl reiner Ausdruck der Erkenntniss und des Gefühls Gottes, sowie des auf Gott gerichteten Willens, als auch Ausdruck des individuellen religiösen Verhältnisses; also befasst die religiöse oder gottinnige Poesie diese beiden Gebiete: die reine poetische Darstellung der Gotterkenntniss und die Darstellung des religiösen indi-

viduellen Verhältnisses des Menschen und der Menschheit zu Gott. Die heilige Poesie nun und die weltliche sind bestimmt, sich harmonisch wiederum zu durchdringen. Dieses geschieht in Gedichtwerken, wo in einzelnen Theilen der Entwickelung das Religiöse hervortritt und das Leben bewegt; daher einzelne religiöse Gedichte dem Ganzen eingewebt sind; so begeisterte Oden und Lieder religiösen Inhalts, z. B. im Roman im hohen Stile.

[Wir betrachteten zuletzt die Mannigfalt der Poesie in Anschauung ihres Gegenstandes. Unter diesen Gegenständen fanden wir auch das Leben des Menschen und der Menschheit und in dieser Hinsicht müssen wir noch einige untergeordnete Eintheilgründe in Erwägung ziehen.] Neunundsechzigste Vorlesung.

Sofern das poetische Kunstwerk das Leben des Menschen und der Menschheit schildert, zeigen sich folgende Verschiedenheiten:

1) Nach der Stufe der Persönlichkeit. Danach bezieht sich der Inhalt des Gedichts auf den Einzelmenschen, oder auf die Familie und das Familienleben, oder auf das Leben der Freundschaft und der Ortsgenossenschaft, oder des Stammes und des Volkes im nationalen und vaterländischen Gedicht, oder höher noch auf das Vereinleben der Völker, sowie man z. B. schon von einer europäischen Poesie reden kann, oder auf das Leben der ganzen Menschheit, oder endlich auf solche moralisch persönliche Vereine, welche Menschen aus allen Völkern als Menschen in dem Leben für eine Idee verbinden, z. B. die christliche Poesie.

2) Die zweite Verschiedenheit in dieser Hinsicht ist die des Geschlechts. Da ist der Inhalt des Gedichts entweder rein menschlich, ohne dass dabei die Verschiedenheit des Geschlechts angesprochen wird, oder es schildert die männliche und die weibliche Natur in ihrer Eigenheit, oder das Vereinleben des Mannes und Weibes in der Idee der Liebe und Ehe.

3) Eine dritte Verschiedenheit der Poesie, sofern sie das menschliche Leben schildert, ist nach dem Stande, den Beschäftigungen und nach der Lebenslage. Da ist nun der Inhalt des Gedichts entweder genommen aus dem Leben der freien Stände, von ideal freier, oder liberaler Bildung, welche rein den ewigen Ideeen leben, also aus dem regierenden Stande, aus dem Stande der allgemein menschlich sich höher Bildenden, aus dem liberalen Stande der Wissenschaftsforscher und der Künstler. Oder der Gegenstand des geschilderten menschlichen Lebens ist aus dem Leben der arbeitenden Stände oder realen Stände genommen, deren Leben und Wirken an ein Geschäft gebunden ist, in ehrenwerther, ehrbarer Beschäftigung. Der Charakter dieser Stände soll sein fromme und

frohe Kindlichkeit, Herzlichkeit und Innigkeit des Gefühls, Biederkeit und wackere treue Arbeit. Wird demnach das Leben solcher Stände geschildert, so muss es nach diesen Seiten hin idealisirt werden, z. B. in Gedichten, deren Gegenstand ist das Landleben oder das Schäferleben, das Leben des Bergmanns oder des Seemanns, das Fischerleben, Jägerleben, wohl auch das reichbewegte Städteleben für Handel und Gewerbe, da muss jeder Stand idealisirt dargestellt werden, z. B. das Schäferleben nach der Idee der reinen kindsinnigen Liebe.

4) Ein vierter Gegensatz des menschlichen Lebens ist der nach den Lebensaltern, und zwar erstlich nach dem Lebensalter der einzelnen Menschen, Kindheit, Jugend, Erwachsenheit, vollendete Männlichkeit und Weiblichkeit und Greisenalter. In Gedichten, die sich auf diese Lebensalter beziehen, soll das Leben nach der Idee dieser Lebensalter idealisirt werden, d. i. der Dichter soll schöne Kindlichkeit schildern, zu vollendeter Schönheit gereifte Mannheit und Weiblichkeit und zur vollendeten Würde gediehene Greisheit. Zweitens die Verschiedenheit nach den Lebensaltern der Völker und der ganzen Menschheit. Um diese Entgegensetzung gründlich zu entwickeln, müsste die oben nur kurz vorgetragene Lehre von den Hauptlebensaltern und ihren untergeordneten Perioden in der Menschheit tiefer philosophisch entfaltet werden. Wir sehen also hier nur hin auf die in der Geschichte unserer Menschheit gegebene, in den Völkern Europas vorzüglich dargestellte Entgegensetzung der Lebensalter. In dieser Hinsicht unterscheiden wir drei Hauptperioden der Poesie:

1) Die vorchristliche Poesie. Diese offenbart sich in zwei selbständigen Zweigen, die dann in der christlichen Poesie harmonisch zusammenwachsen. Der erste Zweig der vorchristlichen Poesie, oder der Poesie der alten Zeit, ist die hebräische, monotheistische. Ihr vorwaltender poetischer Charakter ist erhabene Bildlichkeit, so dass Symbolik und Allegorie vorwaltet. Aber die leitende und bewegende Idee dieser Poesie ist die Idee Gottes des Schöpfers und Herrn Himmels und der Erden, in wesentlicher, individueller Verbindung der Treue mit seinem erwählten Volke. Der andere Zweig der vorchristlichen Poesie in dem erwähnten Völkergebiete ist die vorzugsweise antik und klassisch genannte Poesie der Griechen und der Römer. Sie ist polytheistisch und ordnet ihre Götter, welche idealisirte griechische Menschheit sind, dem Schicksal unter. Der vorwaltende poetische Charakter aber der antiken Poesie ist freie reine Schönheit der Gestaltung des Endlichen in selbständiger Vollendung, vornehmlich der Bildung des Leibes, überhaupt aber auch aller Theile des volklichen Lebens, ideale Freiheit im Gebiete alles Menschlichen, welche jedoch nur bestrebt ist, das Leben in seiner eigenen Idee und alle Theile

der menschlichen Bestimmug in ihrer eigenen Idee in sich selbständig frei zu vollenden.

2) Die zweite Hauptperiode der Poesie in dem erwähnten Kreise der Völker ist die mittelalterliche, welche man oft vorzugsweise die romantische nennt. Da ist die vorwaltende Idee die des Reiches Gottes und der Vollendung des Menschen und der Völker als frommer Glieder dieses Reiches. Einmal die Idee der Kirche, als des streitenden Reiches Gottes auf Erden, dann die Idee des seligen Lebens im Himmel, im dereinst siegenden Reiche Gottes, also Innigkeit und Liebe zu Gott, Sehnen nach Gottes himmlischem Reiche, fromme Liebe zu den Menschen als Mitgenossen des göttlichen Reichs, insbesondere aber für das männliche Leben Tapferkeit für den Streit um das Recht und die Ehre, treue Freundschaft, deren Band die Religion ist, reine Liebe zu den Frauen, uneigennützige Beschirmung aller Schwachen und Nothleidenden, welches alles vereint die ritterliche Ehre ausmacht. Der Charakter aber des weiblichen Lebens in diesem mittelalterlichen Gebiet ist treue eingemahlige Liebe und Ehe, stilles, häusliches Wirken, Ergebenheit gegen den Gemahl und dabei ideelle Freiheit im seligen Reiche der Andacht und der Frömmigkeit.

3) Die dritte Hauptperiode der Entfaltung der Poesie ist die neuzeitige oder moderne Poesie. Die Idee, welche die Menschheit in dieser Lebensperiode leitet, ist die Idee Gottes und die Idee der Vollendung aller menschlichen Dinge, gemäss der göttlichen Idee, nach der Idee des Organismus. Also ist der Grundcharakter dieser thatenreichen Zeit freie und frohe Besonnenheit des Menschen und der Völker in Gott, Sehnen nach der vollendeten freien Idealität des Lebens, Vereinleben und Harmonie des Erkennens und Denkens mit dem Gefühl oder der Empfindung als Sentimentalität, welche Harmonie dadurch bedingt und gegeben ist, dass der Organismus der Ideen immer mehr in's Leben eintritt, wodurch dann die Befugniss, dass das wirkliche Leben ideegemäss gebildet werden soll, immer lauter sich ausspricht und immer lauter vernommen wird, dass mithin auch das Gefühl für das Ideegemässe und wider alles Ideewidrige immer inniger, stärker, und dabei immer feiner, immer durchdringender wird, und dabei immer mehr zu grossen, göttlichen Thaten drängt. Daher ist der Charakter dieser modernen Zeit und der Charakter der ihr eigenen Poesie aus dem Tragischen und Komischen vereint, wesentlich humoristisch. An sich genommen nun, ist dieses das am meisten und reichsten poetische Zeitalter, obgleich von denen, die dessen Idee nicht durchdringen, die antike oder die mittelalterliche Poesie für reicher und idealischer gehalten wird. Nothwendig ist die Poesie dieses

Zeitalters höherartiger, inniger und tiefer und lebensreicher, als die Poesie aller vorhergegangenen Zeitalter, denn sie hat einen zuvor nie geschauten und poetisch dargestellten Hauptinhalt, dieser aber macht die ihr eigene Würde und Göttlichkeit aus. Zugleich aber hat, nach der Idee des Organismus, die moderne Poesie auch die wesentliche Function, dass sie die Poesie der früheren Zeitalter auf originelle, eigengeistige und eigenschöne Weise in sich aufnehme und reproducire, zunächst zwar die Romantik des Mittelalters, dann aber auch die ganze antike Poesie, wozu noch in neuerer Zeit die altnordische, arabische, persische und indische Poesie kommt, welche ebenfalls auf eigene Weise im Geiste des modernen Zeitalters wiedergeboren zu werden bestimmt sind. Dies sind die untergeordneten Verschiedenheiten der Poesie, sofern die Poesie das Leben des Menschen und der Menschheit schildert. Jetzt haben wir aber noch die übrigen allgemeineren Eintheilgründe der Kunstgattungen in's Bewusstsein zu bringen. Die erste Eintheilung war nach der Art des Gegenstandes. Es folgt nun die Eintheilung nach dem Stile, gemäss der oben entfalteten Idee des Stiles. Danach ist ein Gedicht entweder im hohen, idealistischen Stile, oder im mittleren, oder im niederen.

Der dritte Haupteintheilgrund ist die von uns ebenfalls schon allgemein betrachtete Beziehung des endlichen Lebens zur Weltbeschränkung. Danach ist das Gedicht entweder harmonisch, oder tragisch, oder komisch, oder humoristisch.

Die vierte Hauptverschiedenheit des Gedichts aber ergiebt sich in Ansehung des Endzweckes des poetischen Kunstwerkes. In dieser Hinsicht ist das Gedicht entweder in sich selbst wesentlich, rein selbständig, blos auf den inneren Zweck der Darstellung der Schönheit gerichtet, welcher Zweck, wie oben erwiesen wurde, an sich selbst würdig, ja göttlich ist; dies ist das Gebiet der reinen Poesie; oder das poetische Kunstwerk bezieht sich zu einem äusseren, auch an sich selbstwürdigen Zwecke. Dieser allgemeine äussere Zweck für das Gedicht kann in Ansehung der menschlichen Poesie nun folgender sein: mitzuwirken als göttlich reine und heilige Kraft für die harmonische Vollendung des Lebens der Menschheit und des Menschen, Menschlichkeit zu wecken und zu bilden, oder wie gewöhnlich diese Forderung ausgedrückt wird: für Humanität wirksam zu sein. Für diesen allgemeinen, dem Gedichte als solchen äusseren Zweck wirkt nun allerdings die echte, reine Poesie schon von selbst und ohne alle Absicht; aber es ist des Dichters, der ja Mensch ist und ein Glied der Menschheit, würdig, dass er diesen höheren Zweckbegriff, für die Vollendung des Lebens der Menschheit zu wirken, mit aufnehme in seine poetische Gesinnung, in

seine Begeisterung, in sein ganzes poetisches Schaffen und Leben, dass er dies Ziel stets im Auge und im Herzen behalte, und dass er jedes seiner Werke nach der Idee des Menschen, der Menschlichkeit und der Menschheit würdige und prüfe, und nichts für schön achte, was mit dieser grundwesentlichen Idee streitet. Schon Aristoteles ahnte diese grundwesentliche Beziehung der Poesie zu dem Leben, indem er lehrte, dass das Ethische, *τὸ ἦθος*, ein wesentliches Moment der Poesie sei, am meisten der dramatischen Poesie und am höchsten des tragischen Dramas. Daraus folgt, dass ganz vorzüglich der Dichter bestrebt sein muss, sich rein menschliche Bildung des Geistes und Herzens zu erwerben, damit er es vermöge, sich zu dem rein menschlichen Kunststile zu erheben. Dieser allgemeine, alle Menschen umfassende, äussere Zweck des Gedichts enthält nun folgende besondere untergeordnete Zwecke:

1) Die Absicht zu belehren. Da ist die waltende Idee die Wahrheit. Hieraus entspringt das reiche Gebiet der didaktischen oder didaskalischen Poesie in einer grossen Mannigfalt von untergeordneten Kunstwerken. Oder 2) es ist die Absicht, zu rühren. Da ist Edelheit des Gefühls die waltende Idee. Hierdurch ist gegeben das reiche Gebiet der rührenden Poesie, des rührenden Gedichts. Oder 3) die Zweckstellung ist moralisch, den Willen zu bilden, den Menschen zu bessern, seinen Sinn und Muth und seinen Willen für das Gute zu wecken und die wesentliche Richtung zu ertheilen. Hieraus entspringt die eigentlich ethische, die sittlich strafende, abmahnende, ermahnende, aufmunternde, anregende, auch zu bestimmten sittlich guten Thaten erweckende Poesie. Oder 4) alles dieses Dreies wird zugleich beabsichtigt. Das Gedicht soll auf Geist, Gemüth und Willen in Harmonie wirken. Dies ist die im eigentlichen Verstande den Menschen erbauende Poesie, weil in Wahrheit, edlem Gefühle und sittlichem Willen das Leben erbaut wird. Sowie nun ferner ursprünglich das Gedicht rein um der Schönheit willen gebildet wird, dann aber auch das Gedicht den Zweck der reinen Menschlichkeit sich stellen kann im Belehren, Rühren, Willenerregen und Erbauen, so kann auch hier wiederum ein Gedicht dieses Beides mit einander verbinden, es kann zugleich in reiner Schönheit gebildet sein und auch für die höheren Zwecke des Lebens selbst mitwirken. In einem solchen Gedichte darf durchaus die Absicht, die dem äusseren Zwecke gewidmet ist, nicht sichtlich sein, es muss mit besonnener Kunst die reine Schönheit in prästabilirte Harmonie gebracht sein mit dem äusseren Zwecke zu lehren, zu rühren, zu erwecken. Dann ist ein Gedicht in dieser Hinsicht universal, hat die ganze Vollendung.

Dies nun sind alle vorwaltenden Eintheilgründe, woraus

die Mannigfalt aller Gattungen und Unterarten der Poesie sich ergiebt, und wir vermögen es nun, diese ganze Eintheilung in einer schematischen Tafel zu überschauen, die ich soeben entwickeln will. Die Poesie ist:

A. nach der ihr eigenthümlichen Wesenheit:
1) der Darstellung: episch, lyrisch, dramatisch.
2) nach der Sprachform: in Prosa, metrisch, beides vereint.

B. nach den allgemeinen Eintheilgründen des Schönen:
3) nach dem Gegenstande: religiös, weltlich, beides vereint.
4) nach der zeitlichen Entwickelung: altzeitig, mittelalterlich, modern (neuzeitig),
5) nach dem Stile: im hohen, mittleren, oder niederen Stile.
6) nach der Lebensbeziehung: harmonisch, tragisch, komisch, humoristisch.
7) nach dem Endzwecke des Kunstwerkes:
a) nach dem Zwecke der Schönheit: reine Poesie,
b) nach dem äussern Zwecke: angewandte,
c) beides vereint.

Diese Tafel nun ist organisch geordnet und vollständig, und es ist dabei zu bemerken, dass ein jedes Werk der Poesie nothwendig nach allen diesen Bestimmgründen zugleich bestimmt ist. Wenn es also darauf ankommt, die Hauptkunstgattungen der Poesie weiter in ihre innere Mannigfalt zu entwickeln, z. B. das Epos, so muss man nach dieser Tafel verfahren, so werden sich alle untergeordneten Gattungen und Arten des Epos ergeben. Diese Entfaltung kann hier nicht ausführlich gegeben werden, sondern es sollen nur noch die drei Hauptgattungen der epischen, lyrischen und dramatischen Poesie nach ihrer Grundwesenheit geschildert werden, dann wollen wir die raumdarstellenden Künste und zuletzt die Baukunst betrachten.

Siebzigste Vorlesung.

Kurze Charakteristik der drei obersten poetischen Kunstgattungen, der epischen, lyrischen und dramatischen Poesie.

1. Von der epischen Poesie.

Sie ist die entfaltete Idee nach objectiver Darstellung des Lebens, also Erzählung; und die epische Poesie ist daher in sich so vielfach, als nach den sechs übrigen Eintheilgründen verschiedene Bestimmungen vereint werden können. Hieraus vermögen wir gleich zu Anfang dieser Betrachtung die zu oberst untergeordneten Arten der epischen Poesie zu bestimmen.

Die vorwaltende Bestimmgründe sind drei:

1) Das Verhältniss des epischen Stoffes innerhalb der Weltbeschränkung.

2) Die Entgegensetzung des Stiles.

3) Die Unterscheidung der Lebensalter der Völker und der Menschheit.

Es ist also das epische Gedicht:

1) Nach dem Lebensverhältniss: harmonisch, oder tragisch oder komisch, oder humoristisch.

2) Nach dem Stile ist es entweder im hohen Stile, im idealen Stile, oder im mittlern, oder im niederen des gewöhnlichen Lebens.

3) Nach den Lebensaltern ist das epische Gedicht: altzeitig, antik, oder mittelalterlich, romantisch, oder neuzeitig, modern.

Durch die Verbindung dieser drei Eintheilgründe entstehen 36 untergeordnete Kunstarten der epischen Dichtung, von denen allen schon Epopöen nachgewiesen werden könnten, theils in der antiken, theils in der mittelalterlichen, theils in der modernen Poesie.

Hier aber beschränke ich mich auf die Charakteristik desjenigen epischen Gedichts, welches vorzugsweise Epos genannt wird, oder im eigentlichen Verstande eine Epopöe. Diese epische Kunstgattung ist im hohen, oder auch im mittleren Stile, und stellt eine grossartige reichhaltige Begebenheit dar, metrisch, eben weil diese Kunstgattung im hohen oder mittleren Stile ist, stetig fortschreitend, ruhig erzählend, leidenschaftlos wie die Geschichte selbst. Der Gegenstand der Epopöe muss zuförderst Einheit der Idee haben, welche sich in einer individuellen Begebenheit in zeitlicher Einheit entfaltet. Aber jede noch so grossartige Begebenheit der Geschichte ist und lebt als ein untergeordnetes Glied ihres höheren Ganzen, zunächst im Leben des Stammes und des Volkes, wohl auch, in der modernen Poesie, im Leben der Menschheit. Und jede grossartige, eine wesentliche Idee darstellende Begebenheit kann auch nicht sein ohne Schicksal und Vorsehung, welche beide Ideen also auch in das Epos eindringen. Die epische Begebenheit ist ferner eine schöne Mannigfaltigkeit, sie gliedert sich in besondere Theilbegebenheiten, welche gleichsam die Glieder der dargestellten Idee sind. Aus diesen Theilbegebenheiten ist das ganze Epos nach der Idee der Einheit und der Harmonie zusammengefügt. Daher nannte man Homers Gedichte *ῥαπτὰ ἔπεα*, zusammengefügt aus einzelnen Gesängen, woher allein der Name Rhapsodie kommen kann. In der Entfaltung nun der episch dargestellten Begebenheit waltet die individuelle Freiheit der Phantasie vor, eben weil diese Dichtart erzählend ist, und weil der Charakter aller

menschlichen Erinnerung die ideale Freiheit ist. Das Epos läuft also nicht in chronologischer Folge ab, sondern der Dichter erzählt die einzelnen Theilbegebenheiten, sowie es die Einheit der Idee erfordert, geleitet von der Ordnung der poetischen Idee. Daher führt der Dichter uns ein in die Mitte der Begebenheit, gerade in einem entscheidenden Momente der ganzen Entfaltung, einem Momente, der sowohl das bereits Vergangene in sich hat und darauf zurückweist, als auch das Künftige fordernd und vorherverkündend. Der Dichter knüpft dann die Erzählung der früheren Vorgänge überall an solche Puncte der epischen Entwickelung an, welche wesentlich die Erinnerung des Früheren fordern. Das grosse epische Gedicht erscheint in seiner ganzen Würde, wenn es eine Begebenheit im hohen Stile darstellt. Wenn nun schon das epische Gedicht der poetischen Schilderung einer vorwaltenden Begebenheit gewidmet ist, so kann es sich doch keineswegs rein auf den Inhalt und den Fortgang der Entwickelung dieser Begebenheit beschränken, sondern weil die grosse und hohe epische Begebenheit doch nur ein untergeordneter Theil einer noch grösseren, oder eines noch höheren Ganzen ist, so wird uns der epische Dichter überallhin von der Hauptbegebenheit aus grossartige, schöne Aussichten und Ansichten in das ganze Leben eröffnen, gleichsam Prospecte in die Unendlichkeit und Ewigkeit, worin die Individualität der epischen Begebenheit steht und sich entwickelt. Jede schöne und grosse Begebenheit ist ja gleichsam hervorgetaucht aus der unendlichen Vergangenheit, sich entfaltend in der unendlichen Gegenwart des Gleichzeitigen und hinweisend auf die unendliche Zukunft des Lebens, worin sie ihre wahre Ergänzung hat. Und so erscheint dann der epische Stoff als ein individuelles Zeitliches, welches im Ewigen und Unendlichen ist, welches es in seiner Endlichkeit ausdrückt. Aus gleichem Grunde müssen im Epos gleichsam malerische Momente hervorgehoben werden, und es muss, einem Gemälde vergleichbar, seine bestimmten perspectivischen Vordergründe und Hintergründe haben in Zeit und Ort und in der Entfaltung der That. Daher sind auch dem Epos im höheren Stile ausführliche Gleichnisse eigen, weil auch sie die Harmonie der geschilderten Begebenheit mit dem ganzen Leben beurkunden. Aber durch Gleichnisse und Schilderungen des Gleichzeitigen darf die Einheit und die Stetigkeit der epischen Entwickelung und der Erzählung durchaus nicht unterbrochen werden.

In der Idee der epischen Dichtung zeigt sich auch die Forderung der lebendigsten Anschaulichkeit in ruhiger, besonnener, scheinbar absichtsloser Darstellung und in freier, rhythmischer Entfaltung. Zu dieser Anschaulichkeit des epi-

schen Kunstwerkes werden auch Reden und Gegenreden der handelnden Personen wesentlich gefordert. Diese aber dürfen durchaus nicht in dialogischer Form erscheinen, sondern durchaus in epischer Form, nicht in kurzen unangekündigten Wechselreden, sondern so, dass jede Person ausdrücklich redend eingeführt wird. Würden in das epische Kunstwerk Reden in eigentlich dialogischer Form eingeschaltet, so wäre es nicht mehr ein episches Gedicht, sondern es wäre eine Vereingattung aus der epischen und dramatischen Poesie.

Die jetzt geschilderten Eigenthümlichkeiten des Epos spiegeln sich auch in seiner Sprachform ab. Der gleichmässig ruhige Fortgang der Begebenheit und der Erzählung wird durch gleichgemessene identische Zeilen ausgedrückt, welche aus gleichtaktigen Gliedern, wenn auch von verschiedener Eintheilung, bestehen. Mithin eignet sich dazu z. B. der Hexameter, der eine ruhige freudige Bewegung anzeigt, oder auch viersilbige Füsse, zu drei oder zu vier verbunden, wie in den indischen Epopöen sich finden, oder wie im romantischen Epos die gleichförmige Stanze, z. B. die achtzeilige gereimte Stanze, die aus fünffüssigen Jamben besteht. Damit diese einfachen epischen Versmaasse nicht eintönig werden und abwechselnde Schilderungen der veränderlichen Stimmung und des Fortganges der Begebenheit ausdrücken können, wird erfordert, dass verwandte Füsse mit verwandten Füssen abwechseln dürfen, worin z. B. der Hexameter und das indische epische Versmaas eine unerschöpfliche Mannigfalt haben. Aber die Wahl des Versmaasses der Epopöe muss zugleich dem inneren Geist und Charakter des Gedichtes selbst gemäss sein. So entspricht der Hexameter dem griechischen Geiste und Sinne, dagegen jenes indische Versmaass dem beschaulichen Sinne der Jnder angemessen ist. Der Jambus dagegen drückt bei weitem schon näher die romantische Bewegtheit des Lebens im Wechselspiel des Gefühls und der Anschauung aus.

2. Von der lyrischen Poesie.

Ich charakterisire nun kurz die lyrische Poesie. Der neulich abgeleiteten Idee dieser Kunstgattung gemäss stellt die lyrische Poesie das Schöne vor als von einer Person erlebt, also Gedanken, Empfindungen, Willensbestimmungen eines bestimmten Individuums, und zwar als innerlich erlebte, in seiner innigen Beziehung zu dieser Person, als ganzem Menschen, als ganzem Individuum; so dass zugleich poetisch geschildert wird, wie das Erlebte aufgenommen wird in Geist und Gemüth, und wie es von der anderen Seite lebendig im Geist und Gemüth hervortritt. Es ist eine beschränkte Ansicht dieser Kunstgattung, wenn man sie blos als Schilderung

der individuellen Empfindungen charakterisirt. Allerdings ist die Empfindung und das Gefühl ein wesentlicher Theil des innerlich Erlebten, aber zu dem Gefühle kommt das Schauen und das Denken, und beide, Anschauen und Empfinden, durchdringen sich im Geist und Gemüth. Vielmehr wird also zu einem jeden lyrischen Gedichte sowohl Schilderung der inneren Anschauung als auch Darstellung des lebendigen Spieles der Gefühle erfordert. Nun kann im lyrischen Gedichte entweder das Gefühl über die Anschauung vorwalten, das Gemüth kann den erkennenden Geist überwiegen, oder umgekehrt, das Intellectuelle kann das Erstwesentliche eines lyrischen Gedichtes sein, oder auch beides, Geist und Gemüth, Anschauen und Empfinden, kann in einem lyrischen Gedichte in gleichgewichtiger Harmonie stehen. Mithin sind Geistigkeit, oder Intellectualität, und Gemüthinnigkeit, Empfänglichkeit des Gemüthes für Gefühle, die beiden Grunderfordernisse eines jeden lyrischen Gedichtes. Die Verschiedenheit nun des geistigen und gemüthlichen Lebens, des Schauens und des Empfindens, der Art und der Stufe nach, zugleich auch der Stärke und der Innigkeit nach, bestimmt weiter die Art und Stufe des lyrischen Kunstwerkes. Daher geht die Poesie die ganze Stufenleiter der Gefühle, der Art, der Kraft und der Innigkeit nach durch, von der stillen, sanften Ruhe des Gemüths bis zur ausser sich versetzten Entzückung, und ebenso umfasst die lyrische Kunst auch die ganze Stufenleiter der intellectuellen Bildung, des intellectuellen Lebens von dem ruhigen Gange der Gedanken bis zur kühnsten Begeisterung. Jedes rein lyrische Kunstwerk nun steht in wesentlicher Beziehung zu der musikalischen Darstellung. Das innerlich Erlebte wird gewöhnlich ein Gesang, ein Lied oder eine Ode genannt, obwohl man gewöhnlich unter dem Worte Ode nur lyrische Gedichte von höchstem Schwunge, von idealem Stile begreift. Aber die Verwandtschaft des lyrischen Kunstwerkes zu der Musik ist selbst der Art und dem Grade nach sehr verschieden, und es fordert das lyrische Kunstwerk um so mehr den Gesang, als darin das Gemüth lebensvoll angesprochen wird. Sowie nun jedes Kunstwerk seine wesentliche Einheit haben muss, so gilt dies auch vom lyrischen Gedichte. Es ist Einheit eines bestimmten inneren Ganzen des Erlebens in Geist und Gemüth, welche Einheit in der Einheit der Idee begründet ist, aber durchaus individualisirt erscheint. Daher muss das lyrische Gedicht wie jedes echte Kunstwerk ein selbständiges Ganze sein und durchaus nichts ihm Aeusseres erfordern. Die Einheit der Idee ist im lyrischen Dichter zugleich der Grund der Einheit seiner Stimmung, durch welche dann durch das ganze Gedicht Alles, was es an Gedanken und Empfindungen enthält, frei beherrscht wird. Diese bestimmte individuell lyrische Einheit muss aber

sich darstellen als enthalten in dem Ganzen eines schönen individuellen Lebens. Die schöne Individualität des Dichters muss im lyrischen Gedichte überall hindurchscheinen, und der lyrische Dichter soll daher nach allen Seiten hin eine schöne Aussicht eröffnen in sein ganzes inneres schönes individuelles Leben, so dass das lyrische Gedicht ein schöner Erweis, gleichsam eine Blüthe der ganzen inneren schönen Lebendigkeit des Dichters ist.

Da nun der lyrische Dichter das eigenste Innere darstellt, was er individuell selbst erlebt, oder die gedichteten lyrischen Personen erleben lässt, so ist der Grundcharakter der Lyrik die freiste individuellste Bewegung der Gedanken und Gefühle. Diese ideale und individuelle Freiheit der Gestaltung der Gedanken und Empfindungen des lyrischen Gedichtes selbst zeigt sich nun in der ganzen Sprache, die am eigenthümlichsten sein muss unter allen poetischen Sprachformen, und also wesentlich am freiesten ist vom conventionellen Sprachgebrauche, am freisten auch von den Fesseln der gewöhnlichen Satzbildung und Periodenbildung, und am meisten unabhängig von den grammatischen Gesetzen der gewöhnlichen Rede. Aber diese freie, kunstvolle Behandlung der Sprache muss nicht willkürlich, nicht von aussen hinzugebracht sein, sondern sie muss im Inneren des lyrischen Gedichtes selbst begründet und nach den höheren Gesetzen der Schönheit wohl abgemessen sein. Die lyrische Freiheit der Sprache also ist nach dem Stile, nach dem Grade der Begeisterung und der Innigkeit des lyrischen Gedichtes verschieden. Alle die poetischen Freiheiten also, welche der lyrische Dichter sich nothwendig nimmt, sind nicht Ausnahmen von ewigen Gesetzen, sie stehen vielmehr selbst als Folgen unter höheren ewigen Gesetzen der Schönheit. Und da ferner das einzelne Individuum auch die Individualität seines Volkes auf originelle, einzige Weise in sich aufnimmt, so erscheint auch die Eigenthümlichkeit der Volkscharaktere am reinsten und innigsten und reichsten in den lyrischen Dichtern jedes Volkes.

Zweitens zeigt sich die Eigenthümlichkeit der lyrischen Freiheit auch im Sylbenmaasse.

Die lyrischen Silbenmaasse sind unerschöpflich mannigfaltig, sie sind die individuirtesten, kunstvollsten, und wo in der lyrischen Stimmung und Bewegung des Geistes und des Gemüthes periodische Wiederkehr stattfindet, da ist die Strophe in dem lyrischen Gedicht wesentlich, denn die Strophen geben mit ihren abwechselnden, auch taktverschiedenen Versfüssen und in ihren charaktervoll gewählten und verschlungenen Formen selbst dem freisten und kühnsten Gedanken, dem stärksten und innigsten Gefühle ein schönes, wohlgemessenes, reich gegliedertes und im gemessenen Gange fortschreitendes

Eigenthümliche. Die Person, welche das lyrisch Dargestellte erlebt, kann nun ein Einzelner sein, der Dichter selbst, oder eine poetische Person, aber es kann auch eine moralische, gesellschaftliche Person sein, eine Familie, Standesgenossen, ein Stamm, ein Volk. Von der letzteren Art sind die festlichen Chorgesänge der Griechen und die mittelalterlichen und modernen freien geselligen Rundgesänge. Wenn ein solches gesellschaftliche lyrische Kunstwerk schön sein soll, so muss es ein Schönes schildern, was die Gesellschaft als solche nach ihrer eigenthümlichen Idee wirklich erlebt, und wodurch die Gesellschaft individuell erregt nnd bewegt ist.

Das ist die kurze Schilderung des Charakters der reinen lyrischen Poesie. Aber die lyrische Form kann sich auch mit der epischen und mit der dramatischen vereinigen, woraus zwei giltige Vereingattungen der Poesie entspringen, 1) die lyrische Form, mit der epischen vereinigt, giebt das episch-lyrische Gedicht, welches man im Allgemeinen Elegie nennen kann, nur darf dann das Gebiet der Elegie nicht auf negative Gefühle, z. B. auf sanfte, innere Wehmuth, beschränkt werden, sondern der Gegenstand der Elegie kann an sich ein jeder sein, der es gestattet, zugleich erzählt zu werden, und zugleich auch als wirklich erlebt dargestellt zu erscheinen. Da nun die Elegie den epischen und lyrischen Charakter vereinigt, so ist dies auch wesentlich an ihrem Versmaass ausgedrückt. Das Versmaass der Elegie muss episch und lyrisch zugleich sein, d. h. es muss aus gleichmässigen Takten bestehen, zugleich aber doch eine innere Gliederung und Abrundung kleiner lyrischen Ganzen in sich aufnehmen, von dieser Art ist z. B. das griechische Distichon, wobei der Hexameter das rein epische Element ist, der Pentameter aber das lyrische. In dieses Vereingebiet der episch-lyrischen Poesie gehört in der antiken Kunst auch die Hymne an die Götter, sofern in der Hymne zugleich die Thaten der Götter erzählt werden, und in der mittelalterlichen und neuen Poesie gehört dahin die Romanze und die Ballade, worin ein romantischer Stoff episch-lyrisch dargestellt wird. Diese Vereingattung ist einer unerschöpflichen Mannigfalt fähig, die vorzüglich dadurch bestimmt wird, ob das Epische überwiegt, oder das Lyrische, oder ob beides im Gleichgewicht ist. Es gehört hierher auch noch die lyrische Anrede an eine abwesende Person, wohl auch in Briefform, denn eine solche Anrede, wenn sie poetisch ist, geht aus einer Stimmung hervor, die episch und lyrisch zugleich ist, da sie für die Erinnerung Erzählung fordert, und da sie in Ansehung des eigenen Lebens lyrisch ist. Eine schöne Kunstgattung dieser Art ist die antike Heroide. Von der anderen Seite nun kann auch die lyrische Form mit der dramatischen ver-

bunden werden, wenn der poetische Stoff so beschaffen ist, dass er sowohl als ein inneres Erlebniss der Person dargestellt wird, zum Theil aber auch als wirklich sich begebend geschildert werden kann. Hieraus entspringt die reichhaltige Vereingattung der lyrisch-dramatischen Poesie, dahin gehört z. B. die Idylle, sowohl im antiken als im modernen Sinne, und die Verschiedenheit dieser Vereingattung beruht wiederum auf denselben Bestimmgründen, wie die der vorigen, ob nämlich in dieser Poesie überwiegend ist entweder das lyrische, oder das dramatische Element, oder ob beide in gleichschwebender Harmonie sich befinden.

Einundsiebzigste Vorlesung.

Es ist zunächst drittens die Idee der dramatischen Kunst weiter zu bestimmen. Das Gedicht, welches das werdende Leben selbst in der Erscheinung des Werdens durch die Rede seiner handelnden Personen darstellt, ist dramatisch; wie es auch übrigens bestimmt sei, so ist es ein Schauspiel, oder ein Lebenspiel im weitesten Sinne. Es ist also die dramatische Poesie so mannigfach als das Leben selbst in der Erscheinung seines Werdens, sie ist eine nach allen dargestellten Eintheilgründen des Schönen unerschöpflich reiche Kunstwelt. Die vorwaltende Bestimmung aber in Ansehung des dramatischen Gedichts ist die, ob es ein rein poetisches dramatisches Kunstwerk sein soll, oder ob es bestimmt ist, der poetische Theil einer wirklich in der äusseren Erscheinung dargestellten dramatischen Handlung sei, d. i. ob es aufgeführt werden soll. Im ersten Fall, wo das dramatisch poetische Werk in sich selbständig ist, ist es ideal frei und ist in Hinsicht der Zeit und des Orts der Begebenheit an die Schranken der äusseren Darstellbarkeit nicht gebunden. Der dramatische Dichter kann sich dann in den äusseren Formen des Lebens frei bewegen, dafür aber hat er auch die Aufgabe zu lösen, dass die ganze poetische Begebenheit und die Charaktere aller handelnden Personen rein und allein durch die Sprache, und zwar durch das Gespräch, in vollendeter Schönheit ganz dargestellt werden, ohne dass dabei gerechnet werden könne auf die Mitwirkung des mimischen und orchestischen Elements, oder der musikalischen Kunst, oder der Scenerie; im zweiten Falle aber, wo der dramatische Dichter ein aufführbares Werk zu dichten unternimmt, muss er sich innerhalb der Schranken der Möglichkeit und der Kunstschönheit bei der äusseren Darstellung halten; dafür aber kann er auch auf die grössten Wirkungen seiner Kunst rechnen, wenn er es nur versteht, die gegebenen Schranken mit Weisheit auszufüllen, denn bei der Aufführung eines poetisch dramatischen Werkes vereinen Mimik, Orchestik, Musik und Scenerie ihre schönsten Leistungen, um die Macht der Poesie zu heben und zu stärken.

Die zweite Grundbestimmung, wonach die Kunstgattungen der dramatischen Poesie vorzüglich bestimmt werden, ist der Stil nach den drei oben ausführlich erklärten Ideen des hohen, idealen Stils, des mittleren, oder des niederen, d. i. des Stils des gebildeten gewöhnlichen Lebens. Nach den verschiedenen Stufen dieser Bildung sind dramatische Werke im hohen, idealen Stile wesentlich metrisch, die im niederen Stile wesentlich in der prosaischen Form des lebendigen Gesprächs, die aber aus dem mittleren Stile sind abwechselnd metrisch und prosaisch.

Der dritte vorwaltende Bestimmgrund der Kunstgattungen des dramatischen Kunstwerkes ist der Gegensatz des Lebens in seinem Verhältnisse zur Weltbeschränkung. Daraus entspringen, wie in jeder Kunst, vier Hauptgattungen, erstens das vorzugsweise sogenannte Schauspiel, worin das Leben in seinem harmonischen, ungestörten, schönen Abflusse erscheint. Dieses harmonische poetische Drama ist aller dreier Stile fähig, zweitens das Trauerspiel, die Tragödie, wenn der Gegenstand tragisch ist, dann drittens das Lustspiel, die Komödie, dann viertens das humoristische Drama.

Die Ideen dieser vier dramatischen Kunstgattungen sind genau bestimmt nach den oben erklärten Ideen des Harmonischen, Tragischen, Komischen und Humoristischen. Geschichtlich ist zu bemerken, dass das humoristische Drama dem modernen Zeitalter eigen ist, weil, wie oben gezeigt, in ihm zuerst der Humor aufleben kann.

Ein vierter Eintheilgrund des dramatisch poetischen Kunstwerkes ist die Verschiedenheit des Lebensalters der Völker und der Menschheit; denn, weil in jedem dieser Lebensalter dem Leben eigenthümliche Ideen vorstehen, welche in keinem der vorhergehenden Lebensalter geschaut und dargelebt wurden, so folgt, dass nach der Verschiedenheit dieser Ideen auch das dramatische Kunstwerk verschieden sein muss. Nach diesem Eintheilgrunde ist also das Drama entweder antik, altzeitig, nach den beiden neulich erklärten untergeordneten Ideen der alten Zeit, oder es ist mittelalterlich, romantisch, wenn der Gegenstand aus dem romantischen Leben des Mittelalters genommen ist, es ist endlich modern, wenn die Seele der ganzen Begebenheit die Grundidee der gegenwärtigen Zeit ist. Jede folgende Zeit reproducirt auf eigene Weise jede vorige, daher konnten die dramatischen Dichter des Mittelalters das antike Drama reproduciren, freilich nach der eigenthümlichen Idee ihrer Zeit umgestaltet; die modernen dramatischen Dichter aber haben den Beruf, sowohl das romantische als das antike Drama für die gegenwärtige Kunststufe zu reproduciren, entweder mit der Absicht der geschichtlichen Treue, also im strengen Costüm, oder mit

der Kunstabsicht, die antike Idee mit der modernen Idee in Verbindung zu bringen, und auf solche Weise die antike dramatische Kunst in Harmonie mit dem Geiste dieses Zeitalters, ja mit dem Geiste der ganzen Geschichte in eigenthümlicher Gestalt zu erneuern. Diese letztere Weise ist am grossartigsten und am schönsten ausgebildet durch Shakespeare. Um nach diesen Eintheilgründen die Hauptgattungen des Dramas zu überschauen, dürfen wir wieder diese Eintheilung nur in eine schematische Tafel bringen.

Es ist also das dramatische Gedicht

1) nach der Lebensbeziehung: das Schauspiel vorzugsweise, oder das harmonische Drama, das Trauerspiel, das Lustspiel, das humoristische Drama, und nun die beiden übrigen Abtheilungen, wie bei der epischen Poesie;
2) nach dem Stile;
3) nach dem Lebensalter.

Wenn diese Eintheilgründe mit einander verbunden werden, entstehen 36 bestimmte Ideen dramatischer Kunstwerke, welche alle mit schon vorhandenen poetischen Werken belegt werden könnten.

So viel von den Anfangsgründen der Poetik. Ich wende mich nun zu der Darstellung der näheren Grundwahrheiten der raumgestaltenden Künste: der Malerei und die Plastik. Da die Ideen dieser beiden Künste oben ausführlich geschildert worden sind, so sollen hier nur die weiteren Lehren beigefügt werden, die sich durch die allgemeine Weiterbestimmung dieser Idee ergeben und aus dem hervorgehen, was seither hier abgehandelt worden ist.

Betrachten wir also zuerst das Gemeinsame dieser beiden Künste. Sie stellen beide ruhende Raumgestalten dar, haben also das mit einander gemein, dass sie unmittelbar nur das Gleichzeitige vor Augen bringen; ihre Kunstwerke sind also unmittelbar ohne Zeit, indem sie nur das Gleichzeitige eines Momentes darstellen; deshalb erwecken sie eine Ahnung und ein Gefühl der unwandelbaren Ruhe, ja der Ewigkeit, und eben deshalb sind diese raumdarstellenden Künste selbständig, einzig in ihrer Art, so dass sie mit allen anderen Künsten in ein Kunstwerk unmittelbar nicht zusammengehen, also nicht vereint werden können mit Musik, Poesie, Mimik, Orchestik, Dramatik; denn für alle anderen Künste ist ein wesentliches Moment das Werden in der Zeit; zweitens in beiden Künsten ist die Schönheit der leiblichen Gestaltung die nächstwesentliche Aufgabe, und erst mittelst der Gestaltung des Leibes, und überhaupt aller leiblichen Dinge, wird auch die innere Schönheit des Lebens, selbst die Schönheit des Geistes und des Gemüths, und die menschliche, harmonische Schönheit, durch Malerei und Plastik darstellbar. Auch die Baukunst,

sofern sie rein Schönes gestaltet, abgesehen von jedem äusseren Zwecke, schliesst sich diesen beiden raumgestaltenden Künsten an, wegen dieser ihrer nahen Verwandtschaft, und weil zu ihnen allen gleiche Grundideen erforderlich sind, weil sie eine ihnen gemeinsame Richtung des Geistes und Gemüthes erfordern und eine verwandte Thätigkeit der schaffenden Kraft des Genies, so haben sich die grössten Künstler in Malerei, Plastik und Baukunst zugleich ausgezeichnet, z. B. Raphael und Michel Angelo, welche in jeder dieser drei Künste vollendete Meisterwerke geleistet haben.

Betrachten wir zweitens die Malerei und die Plastik in ihrer engegengesetzten Eigenthümlichkeit, und zwar zuerst die Malerei. Ihre Idee ist, wie oben gezeigt, das Schöne jeder Art und Stufe im Momente darzustellen, sofern es unmittelbar, oder mittelbar im Raume erscheint, mittelst Licht und Farbe auf der Fläche. Also stellt die Malerei ihre Werke blos für den sichtbaren Sinnenschein dar, blos für das Auge, den reichsten und intellectuellsten aller Sinne. Daher ist die Malerei weit umfassender und reicher als die Plastik; denn diese ist an die tastbare Sinnenwahrheit gebunden, obschon auch sie zumeist für das Auge gestaltet.

Bestimmen wir nun zuerst die Hauptmomente der Malerei bei der Erzeugung ihres Kunstwerkes. Dieser Momente sind vier: die Composition, die Zeichnung, das Helldunkel und das Colorit. Das erste Moment ist die Composition also selbst, die ganze malerische Dichtung bis zu ihrer vollendeten, pittoresken, für das Gemälde geeigneten Bestimmtheit, wie sie dann im dichtenden Maler als bleibendes Bild in der Phantasie lebendig da ist und ihm zum Musterbilde der Gestaltung des äusseren Gemäldes dient. Der Inhalt aber der Composition kann auch eine reiche Begebenheit sein, welche dann in ihrem Hauptmomente fixirt werden muss nach den oben darüber erklärten Gesetzen.

Die Composition umfasst folgende untergeordnete Momente:

1) die poetische Erfindung, die Invention alles dessen, was im Gemüth erscheinen soll,
2) zugleich die Anordnung des Mannigfaltigen in Ansehung der Personen und Thatsachen, oder die Gruppirung im weitesten Verstande,
3) die räumliche Stellung eines jeden Gegenstandes, dem Orte nach und der Stellung seiner Glieder nach.

Die Composition also ist das Innerste und Erstwesentliche des malerischen Kunstwerkes. Ihr Inhalt und ihre Form weist dem Gemälde seinen poetischen Werth an.

Das zweite Moment des werdenden Gemäldes ist die Zeichnung, d. i. die Kunst der räumlichen Darstellnng der Gestalt der Körper, sowohl der Umrisse, als der mittleren

Theile. Die Richtigkeit und Schönheit der Zeichnung beruht auf der vollständigen, richtigen Vorstellung der räumlichen Ausdehnung und der räumlichen Gestaltschönheit in Phantasie, wo alle Gegenstände des Gemäldes nach allen drei Dimensionen geschaut werden, und da die Umrisse zunächst in das Auge fallen, so müssen besonders alle Gegenstände, vorzüglich aber die Personen so gestellt sein, dass die Umrisse schön sind.

Aber die Zeichnung hat es nicht blos mit der sachlichen Wahrheit der Gestalt zu thun, sondern mit dem herzustellenden Sinnenscheine; denn, da die Malerei die Gestalten in der Fläche darstellen muss, so ist ihr bei der Zeichnung die Perspective oder der Fernschein wesentlich.

In Ansehung nun der perspectivischen Kunst ist Folgendes zu beobachten:

1) die perspectivische Richtigkeit sowohl in Ansehung der Verkleinerung nach dem Verhältnisse der Form, als auch in Ansehung der Gestaltveränderung, die die Perspective mit sich bringt, weil ein Gegenstand, von verschiedenen Seiten gesehen, eine unendliche Verschiedenheit der Gestalt darbietet. Dahin gehört besonders die Erscheinung der Verkürzung, z. B., wenn ein ausgestreckter Arm von vorn gesehen wird, oder wenn der ganze Leib nach hinten gebeugt gezeichnet werden soll, oder nach vorn; auch kommt in der Perspective dies vor, dass, je weiter die Gegenstände zurücktreten, desto weniger mannigfaltige Theile in den Umrissen und den mittleren Theilen unterscheidbar werden. Der Maler nun hat die Perspective in allen diesen drei Rücksichten zu beobachten, aber hauptsächlich
2) muss die perspectivische Kunst der Schönheit untergeordnet werden. Es muss also z. B. beobachtet werden, dass das Wichtige nicht zu weit in den Hintergrund gestellt werde, insonderheit aber, dass durch die Perspective nicht der Schönheit widerstreitende Gestalten hervorgebracht werden, oder wenigstens solche Stellungen, welche der reinen Schönheit wehe thun. Dies ist der Fall fast mit allen Verkürzungen, daher ein kunstsinniger Maler die zu starke und überhaupt alle unnöthigen Verkürzungen sorgfältig vermeiden wird und sie nicht verwenden, ausser wenn die Schönheit des Ganzen die Verkürzung einer Gestalt erfordert.

Das dritte Moment der Bildung eines jeden Gemäldes ist das Helldunkel, d. i. die Verschiedenheit des Lichtes lediglich der Stärke und der Helligkeit nach.

Nach dem Gesetze des Helldunkels erhält jeder Theil des Gemäldes erstlich seinen bestimmten Grad von Helligkeit und

Dunkelheit, zweitens aber ergiebt sich daraus die unendlich mannichfaltige Erscheinung von Licht und Schatten, sowohl der Schlaglichter als Schlagschatten, als des Wendelichtes und der Wendeschatten und gekrümmten Flächen, als auch der abgestrahlten und mitgetheilten Lichter und Schatten durch die Reflexion des Lichtes. Hierbei entsteht durch die Verbindung mit der Perspective die sogen. Luftperspective in Ansehung des Helldunkels; denn entferntere Gegenstände erscheinen blos deshalb weniger bestimmt umrissen, weil die Luft nicht genug durchsichtig ist, daher und noch aus anderen Gründen erscheinen bei entfernteren Gegenständen weniger Contraste des Lichtes und des Schattens, des Hellen und Dunkeln. Wird diese Luftperspective des Helldunkels nicht gehalten, so wird das Gemälde insofern hart und verliert die sinnliche Wahrheit der Erscheinung.

Das vierte Moment des Gemäldes ist die Färbung oder das Colorit. Das Colorit betrifft die Artverschiedenheit des Lichtes, es ist qualitative Beleuchtung, und der Zauber des Colorits beruht auf dem harmonischen und organischen Verhältnisse, welches die Farben als solche gegeneinander haben, und wie die Farben an die bestimmten Naturgebilde vertheilt sind. Das Verständniss also der Harmonie der Farben beruht auf der richtigen naturwissenschaftlichen Ansicht und Einsicht des Farbenkreises, wonach die Hauptfarben von den Nebenfarben, die einfachen Farben von den gemischten Farben organisch unterschieden werden und nach jetzt bekannten Gesetzen bestimmt wird, welche Farben einander zur Schönheit fordern.

Aber schon die genaue sorgfältige Beobachtung der Natur kann dem Künstler zu einem tiefen Verständniss der Farben Anleitung geben. In der Natur mischen sich die Farben durch Abstrahlung und mittelst der Lichter und Schatten sehr mannigfaltig, und auch auf das Colorit hat die Luftperspective einen wesentlichen Einfluss, insofern bei grossen Entfernungen nahe liegende Farben in einander verschwimmen, und insofern die Bläue der Luft alle entferntere Gegenstände tingirt. Nur wenn ein Gemälde nach allen diesen vier Hauptmomenten vollendet ist, kann ihm der Preis der Kunstvollendung zuerkannt werden.

Die griechischen Maler zeichneten sich in der Reinheit der Schönheit der Gestaltung aus, stellten aber ihre Figuren in den Vordergrund, wo die Wirkung der Perspective gering ist. Auch wandten die griechischen Künstler grossen Fleiss auf das Colorit, da sie aber nicht die Kunst der Perspective besassen, weder der Linearperspective noch der Luftperspective, und da sie nicht die Oelmalerei verstanden, so mussten sie in dieser Kunst schon deshalb zurückbleiben, obschon, was

die poetische Erfindung betrifft, die griechischen Werke der Malerei in ihrer Art und in ihrem Stile den vollendetsten Werken der Kunst nicht nachstehen. Dennoch aber konnten erst die modernen Künstler von den letzten Jahrhunderten des Mittelalters an, auch gehoben von den höheren Ideen der modernen Zeit, die Malerei zu der höheren Ausbildung bringen, welche aber keineswegs bereits die grösste ist, indem das Leben selbst immer nach höheren Ideen gebildet, immer reichere Gebilde in sich entfaltend, auch der Malerei immer höheren und reicheren Stoff darbieten wird.

Betrachten wir nun noch kurz die Malerei in Gattungen und Arten, zuerst also in Ansehung des Gegenstandes, da können alle Gegenstände nur dargestellt werden mittelbar durch ihre Erscheinung im Raume, durchaus also nicht die Gottheit, wohl aber mittelbar der Geist und sein Leben, sofern er sich äussert in der leiblichen Erscheinung der Menschheit; unmittelbar aber die Natur in allen ihren räumlichen Gebilden. Ist nun die gestaltliche Schönheit der reinen Natur der Gegenstand der Malerei, so entspringt zuerst die grosse Kunstgattung der Landschaftsmalerei, worin die Schönheit des ganzen reinen Naturlebens in Verein aller ihrer Gebilde und Kräfte dargestellt werden soll, in der Schönheit einer ganzen engeren, oder weiteren Gegend. Von der anderen Seite aber der Landschaftsmalerei gegenüber bildet sich die noch grössere Gattung der Geschichtsmalerei in sich aus, worin das Leben des Menschen und der menschlichen Gesellschaft, zugleich im Verhältnisse mit dem Naturleben und im Verhältnisse zu Gott, geschildert werden soll, und sofern in der Malerei das Verhältniss der endlichen Dinge, vornehmlich des Menschen und der Menschheit, geschildert wird, ist sie religiöse Malerei. Die beiden sich entgegengesetzten Kunstgattungen aber der Landschafts- und der Geschichtsmalerei sind bestimmt, mit einander verbunden zu werden in dem historischen Landschaftsgemälde, welches nicht blos mit Personen staffirt ist, sondern dessen Gegenstand ebensowohl die Landschaft als eine historische Begebenheit ist. In dieser Vereinkunstgattung müssen sich aber Landschaftsmalerei und Geschichtsmalerei wechselseitig beschränken und begrenzen.

In Ansehung des Gegenstandes tritt nach der eigenthümlichen Wesenheit der Malerei noch ein anderer untergeordneter Gegensatz hervor: es wird entweder ein Bleibendes geschildert und Ruhiges, oder ein Aenderliches und Bewegtes. So waltet die Schilderung des Ruhenden und des Bleibenden vor in der Landschaft, deren ganze Grundgestaltung eine bleibende Schönheit darbieten muss, obschon auch die Landschaft nothwendig zugleich belebt sein muss durch Lichter und Schatten, durch die Bewegung mittelst des Luftzuges, durch lebendes

Wasser, durch Thiere und Menschen, oder durch die Staffage. Ebenso waltet in der Eigenart des Porträts die Gestaltung des Ruhenden und Bleibenden vor, wenn es gilt, die bleibenden charakteristischen Züge einer Person darzustellen. Ganz anders aber ist es im historischen Porträt, wo dann die abzubildende Person in einer bedeutenden charakteristischen Handlung und Thätigkeit dargestellt werden muss. Aber in allen historischen Gemälden ist die Aenderung des Lebens, die allseitige Bewegung das Vorwaltende überall dann, wo eine schöne Begebenheit und Handlung dargestellt werden soll. Sofern aber in einem historischen Bilde Bewegungen dargestellt sind, müssen sie Haltung haben, d. h. sie müssen so sein, dass sie kein Fallen sind, und sie kein Fallen bedroht, z. B. in dem Darstellen des Getümmels einer Schlacht mögen Menschen und Thiere in den schnellsten, heftigsten Bewegungen gemalt sein, aber alle diese Bewegungen müssen so gehalten sein, dass die Menschen und Thiere nicht fallen und nicht umzufallen drohen, sondern vielmehr, dass ersichtlich ist, wie die gesetzmässige Bewegung wohlgehalten fortgehen kann.

Darstellung von Regen und Wasserlauf und Meereswogen und anderer solcher Gegenstände ist nicht wider dieses Gesetz; denn bei diesen bewegten Dingen kommt es nicht auf die einzelnen Bestandtheile der Bewegung an, sondern nur die gesammte bleibende Erscheinung davon wird von dem Künstler dargestellt.

Zweiundsiebzigste Vorlesung.

Ich erwähne noch kurz die noch übrigen Grundbestimmungen der Kunst und Malerei.

Zuförderst nach dem Lebensverhältnisse in der Weltbeschränkung ist die Malerei: harmonisch, tragisch, komisch, oder humoristisch, und zwar alles dieses hauptsächlich in der Darstellung des Menschen und seines geselligen Lebens, auch in seinem Verhältnisse zu Natur und zu Vernunft und zur Vorsehung. Aber das Tragische in der Malerei findet auch in der Ansehung der Darstellung der Naturgegenstände statt, wenn die Naturscenen geschildert werden, wo die Elemente unter sich streiten und mit höheren Naturgebilden und den Zwecken der Menschen in einem tragischen Kampfe sind, so Gemälde von Stürmen, speienden Vulkanen, grossen Feuersbrünsten, oder auch das Tragische des Naturlebens und des Menschenlebens im Vereine, Seestücke z. B., wo Schiffe mit dem Sturme kämpfen, Seeschlachten.

Grundwichtig ist zunächst die Eintheilung der Kunst der Malerei dem Stile nach, und da die einzelnen Völker in Ansehung ihrer Bildung selbst nach dem dreifachen Gegen-

satze des Stils in der Kunst verschieden sind, so findet sich, dass das eine Volk sich mehr zum idealen Stile der Malerei eignet, ein anderes zum mittleren und ein drittes zum niederen. Z. B. alle italienischen Schulen sind überwiegend dem hohen Stile gewidmet, die niederländischen Schulen aber besassen den mittleren, zumeist aber den niedern Stil, mit Ausnahme jedoch einzelner Künstler, welche als Genien die ganze menschliche Natur in sich darstellen, wie z. B. Rubens in allen drei Stilen Meisterwerke geliefert hat.

Endlich muss hier noch erwähnt werden der Gegensatz der Malerei nach dem Lebensalter der Menschheit, wonach die Malerei antik ist, oder romantisch, oder modern.

Die weitere Charakteristik aber dieser bestimmten Kunststufen muss einer ausführlichen Abhandlung anheim fallen.

Zweitens lassen Sie uns nun die Grundwesenheit der plastischen Kunst oder der Plastik betrachten. Nach der oben dargestellten Idee der Kunst stellt sie das Schöne dar, sofern es rein in der Raumgestalt erscheint nach allen drei Dimensionen. Die Plastik stellt dar die Gestaltschönheit in sinnlicher Wahrheit, unabhängig von Farbe und Perspective, hauptsächlich für das Auge, aber auch für das Tastgefühl. Daher kann man diese Kunst vorzugsweise Bildnerei nennen, oder Rundbildnerei, und da diese Kunst ihrer Idee zufolge absieht von Farbe und Perspective, so erscheint äusserlich ihr Werk am meisten an farblosen Stoffen, deren Oberfläche ein indifferentes Licht hat, also an weissen, milchweissen, gelblichweissen, oder auch graulichen Stoffen; denn an den nicht gefärbten Stoffen erscheint das Spiel des Lichts und des Schattens am feinsten und reinsten. Daher ist der vorzüglichste Stoff der reine, weisse Marmor; dazu kommt, dass der Marmor durch die Bestimmtheit seiner kernigen Structur auch dem Anfühlen des menschlichen Leibes am nächsten kommt.

Indem nun die Plastik die Raumform rein als solche, in der Abstraction von allen übrigen leiblichen Bestimmtheiten, hervorbildet, vermag sie, eben in dieser Beschränkung, die Form desto reiner, selbständiger darzustellen und zu vollenden. Die bleibende Schönheit der Leibesgestalt ist die Grundlage und durchgehends das Erstwesentliche für diese Kunst, aber diese bleibende Schönheit soll doch zugleich lebendiger Ausdruck sein und sinnbildliche Darstellung auch der bleibenden Schönheit des Geistes und des Gemüths. Der menschliche Leib ist in seiner ganzen äusseren Gestaltung schön, jedes einzelne Glied hat eigenthümliche Schönheit, welche aber selbst wiederum nur ganz erscheinen kann, wenn der einzelne Theil zugleich mit dem ganzen Leibe geschauet wird. Daher kann die plastische Schönheit nur am Nackten er-

scheinen; jedoch ist die Schönheit des Hauptes und des Gesichts, an sich und als Ausdruck der Schönheit des Geistes und des Gemüths, die erstwesentliche und vorwaltende. Um die plastische Schönheit des Leibes und aller seiner Glieder anschauen und empfinden zu lernen, wird lange, anhaltende, gründliche Bildung und Uebung erfordert, besonders da die leibliche Schönheit von den modernen Völkern weniger gewürdigt und geachtet wird, als sich gebührt. Wenn aber die Figuren bekleidet gebildet werden, so muss dieses innerlich motivirt sein, es mus aus dem Charakter der Personen und aus ihren geschichtlichen Verhältnissen ihre wesentliche Bekleidung hervorgehen, und alle plastische Bedeutung muss selbst in eigenthümlicher Schönheit der Grundgestalten, der Lagen und des Faltenwurfs ausgeführt sein, zugleich aber auch in einem Costüme, welches die leibliche Schönheit nicht entstellt, sondern die Bekleidung muss dem Gliedbau des Leibes selbst folgen, auf dass sich die Schönheit der Glieder gleichsam durchzeichnen könne. Da nun das erstwesentliche Schöne der plastischen Kunst die reine Raumgestalt ist, so muss in ihr Stellung, Bewegung und Ausdruck der Gestaltschönheit durchgängig untergeordnet sein; die Stellungen müssen so gewählt werden, dass sie die Erscheinung der Schönheit des ganzen Leibes nicht hindern, dass die bestimmt gestellten Glieder selbst dadurch nicht entstellt werden, und auch keine Entstellung anderer Theile dadurch hervorgebracht wird, aber wohl gewählte Stellungen dienen selbst, die Schönheit der Glieder noch sichtbarer zu machen, sie gleichsam hervorzuheben und zu entfalten. Deshalb darf keine Stellung jenes schöne harmonische Maass überschreiten, worin, wie oben gezeigt, die Grazie besteht; eben so muss auch der mimische Ausdruck des Rundbildes der Schönheit der Gestalt untergeordnet bleiben; die Geberde, der Gesichtszug, muss weder der Schönheit des ganzen Leibes, noch irgend eines seiner Glieder wehe thun, sondern alle Geberdungen müssen so abgemessen werden, dass die Schönheit nur noch mehr, noch zarter und liebenswürdiger erscheint; so z. B. die Schönheit der Lippen beim anmuthigen Lächeln, die Schönheit der Arme und der Hände bei wohlgemessenen graziösen Geberdungen oder Gesten. Aber auch bei den gewaltsamsten und heftigsten Bewegungen des Leibes und bei dem stärksten Ausdrucke des tiefsten, zerstörendsten Schmerzes, im höchsten Kampfe des Leibes und der Seele, darf das Maass vom plastischen Künstler nicht überschritten sein, jenes Maass, welches die reine Schönheit des Leibes eben so, als die sittliche Würde des Geistes, unerlässlich erfordert. Dieses bewundern wir z. B. im Laokoon, noch reiner und schöner an der Niobe, und im niederen Stile an den Vorstel-

lungen der Ringer und anderer gymnastischen Uebungen. Die grösste und eigenthümliche Stärke der Plastik in ganz runden Figuren oder Statuen ist in der Vollendung der Darstellung einer einzigen Person, welche sich in ihrer schönen Selbständigkeit genug ist; statuarische Kunstwerke, die in mehreren Personen bestehen, oder Gruppen, müssen dann eine höhere, schöne Persönlichkeit darstellen, wie die Grazien, Musen, Horen, oder Familiengruppen, und da jede Gruppe als individuelles Verbindungsmittel der Personen Handlung fordert, folglich weit grössere Individualisirung, als die einzelne Bildsäule, so muss demnach auch diese Handlung, welche die Personen der Gruppe verbindet, der leiblichen ruhigen Schönheit untergeordnet sein. Daher muss die verbindende Handlung ein bleibendes und ein bestimmtes Beruhen in sich selbst haben, sei nun das Band Liebe, oder gemeinsamer Schmerz, oder gemeinsame Freude.

In der plastischen Kunst offenbart sich die Verschiedenheit des Stils zunächst für das Auge an der leiblichen Gestaltung, im ganzen Wuchs und in der Bildung aller Glieder und in der Bestimmtheit des Ausdrucks des Geistes und des Gemüths. Dieser Gegensatz des dreifachen Stils zeigt sich auch durch den negativen Gegensatz in dem Verhältnisse der menschlichen Bildung zu der thierischen; im rein idealen hohen Stile ist vollwesentliche, gleichwichtige Schönheit des Ganzen und aller Theile, Freiheit von allem äussern Bedürfnisse, nichts Thierisches. Aber schon im mittleren Stile treten die Zeichen der Mangelhaftigkeit der menschlichen Bildung auf Erden hervor, und im niederen Stile kann sogar das Thierische überwiegen, wie an der Bildung der Faunen und der Silenen. Dieses findet besonders statt, wenn das plastische Kunstwerk einen komischen Gegenstand des niederen Stils befasst. Reine und vollständige Schönheit und Idealität hat die Plastik zuerst bei den Griechen gewonnen. Ihre Kunstgeschichte zeigt, dass ihre plastische Kunst gleich von vornherein idealisch war, nach Ideen bestimmt, nicht aus der Wirklichkeit genommen, oder aus ihr abstrahirt, obwohl anfangs streng und herb in der Gestaltung und im Ausdruck. Die plastischen Künstler der Griechen zeigen im hohen Stile an ihren Göttergestalten reine Würde, heiligen Ernst, göttliche Hoheit und Ruhe des selbstbewussten, in sich befriedigten, seligen Daseins; im mittleren Stile aber die reinste Anmuth, die vollendete Grazie und unschuldigen Liebreiz. Erst spät kam die griechische Kunst zum Porträt herab. Die modernen Künstler zeigten langehin nicht das tiefe Verständniss der Form, nicht die genaue Charakteristik des Stils, nicht die schöne Grazie; sie lassen dagegen den mimischen Ausdruck zu sehr vorwalten und sind daher meist manirirt,

sie betrachten viel zu sehr die Plastik als eine Malerei. Canova aber und noch mehr Thorwaldsen haben hierin eine ganz neue Epoche begonnen, indem die meisten ihrer Werke die Vorzüge der antiken Kunst mit den Ideen der neuen Zeit in Harmonie darzustellen streben. Das Rundbild ist übrigens auch darin beschränkt, dass es von allen oder mehreren Seiten angesehen werden können muss, dass es also die leibliche Schönheit um so mehr nicht mehr specificirt, wie Winkelmann es nannte, darstellen muss, weil das Bild rund herum eine schöne Ansicht gewähren soll. Werden aber die plastischen Figuren bestimmt, nur aus einem Hauptgesichtspuncte betrachtet zu werden, so ist es dann auch nicht mehr erforderlich, dass sie ganz rund seien, es reicht hin, dass sie einen Theil ihrer Erhebung dem Auge darbieten. Daraus entspringt die s. g. halbrunde, mehr oder weniger erhabene Arbeit, das Relief, welches entweder hoch ist, oder gedrückt; man unterscheidet daher erhabene Arbeit bis zur Hälfte oder haut-relief, dann die halbrunde Arbeit und die gedrückte oder niedrig erhabene Arbeit, bas-relief. Auch kann eine schöne Gestalt in halbrunder Arbeit hohl gebildet werden, vornehmlich in tief oder hohl geschnittenen Edelsteinen (intaglii); die erhaben geschnittenen aber nennt man Cameen (cammei). Betrachten wir nun kurz das Relief in seiner eigenthümlichen Wesenheit. Es eignet sich besonders zu grossen geschichtlichen Darstellungen, da es reichere Gruppen und individuellere Handlung fordert, also für Kriegsthaten, religiöse Aufzüge, Darstellungen von Leibesübungen, und es eignet sich also vorzüglich, an grossen Bauwerken angebracht zu werden, an Friesen, Frontispicen, an Altären und heiligen Geräthschaften und an Denksäulen. Im Kleinen aber eignet es sich, als Miniaturwerk, in der reinen Masse der Edelsteine dargestellt zu werden, und auf solche Weise an Kleinoden und Ringen auch die menschliche Gestalt zu verschönern. Auf diesen und noch mehr auf Münzen erscheint dann auch das bassorilievo, die gedrückte Gestalt, mit verletzter Sinnenwahrheit, auch wohl gar mit Hinzunahme der Perspective, der perspectivischen Verkleinerung an den Gegenständen. Hiermit aber wird die Grenze der plastischen Kunst überschritten. Mit dem Gemälde hat das Relief gemeinsam die Einheit des Gesichtspunktes, auch wohl die Wahl des Moments einer schönen Begebenheit, oder Handlung; dennoch kann nicht gesagt werden, dass die Kunst der erhabenen Arbeit zwischen Plastik und Malerei in der Mitte stehe.

Nun noch eine kurze Schilderung der Idee der Baukunst oder der Architektur, und zwar im grössten und weitesten Sinne des Worts. Wenn unter Baukunst nicht blos die Kunst, Häuser zu bauen, verstanden wird, sondern auch

die Kunst, raumgestaltete Denkmäler aller Art zu errichten, und wenn die Kunst der Architektur nach ihrer ganzen reinen Idee gedacht wird, so schliesst sie sich der allgemeinen Idee der Plastik an und ist ein bestimmter untergeordneter Theil derselben. Die allgemeine Idee der Architektur ist folgende: ideale, schöne Gestaltung des Unorganischen, zuerst um dieser Schönheit selbst willen, dann aber auch für selbstwürdige Zwecke, z. B. für das gesellschaftliche Leben, für religiöse Zwecke, für das Familienleben und für die Erinnerung an Menschen und wichtige Begebenheiten. In der letzten Beziehung ist sie nützlich-schöne Kunst. Da nun die Baukunst das Vororganische oder Unorganische gestaltet, so ist in ihr zugleich Alles symbolisch, allegorisch, emblematisch oder sinnbildlich bedeutsam. So wie die Natur in ihren vororganischen Gebilden gleichsam schlummernd ihre höheren, künftigen Gestaltungen sinnbildlich zeigt, so schlummert auch in der Architektur die bildende Kunst und zeigt in ihr ihr höheres Leben vorbildlich an. Alle allgemeine Eintheilgründe, die für jede Kunst gelten, entscheiden auch den inneren Gliedbau der architektonischen Kunst; hier aber begnüge ich mich, den eigenthümlichen in der Baukunst vorwaltenden Eintheilgrund zu entwickeln, welcher sich auf die Art der Gestalten bezieht, die dem architektonischen Kunstwerk zu Grunde liegen. Entweder nämlich tragen die Werke der Architektur die eigentlichen Formen der vororganischen Körperwelt an sich, oder zweitens sie nehmen die höheren Gestalten der vegetabilischen Natur in sich auf, oder ein architektonisches Kunstwerk vereinigt Beides. Diese drei Eintheilglieder finden sich in der Geschichte der Baukunst als auf einander folgend entwickelt, und zwar die erste dieser Stufen in der reinen oder antiken Architektur in Gebäuden und in Denkmälern aller Art. Die geometrischen Elemente dieser Bauwerke sind dieselben, welche in der unorganischen Natur sich finden, an den Krystallen, an der Gestalt und an den scheinbaren Bahnen der Sonne und des Mondes, aber keine einzige Gestalt ist darunter, welche aus der Pflanzenwelt, oder von dem menschlichen Leibe entlehnt wäre. Die Grundgestalten sind die gerade Linie, das Dreieck, Viereck und höherzahlige Vielecke, die Ebene, der Kreis und die Kreisscheibe, die Ecksäule und Platte, die Kugel und die Walze oder Rundsäule.

Im ältesten strengen Stile der antiken Architektur kommt nicht einmal die Kreislinie vor, z. B. in der ägyptischen Architektur. Dieser Baustil hat die stille Erhabenheit der vororganischen Gestaltung; aber wenn schon die Grundgestalten dieses Stils vororganisch sind, so nehmen sie doch als Verzierung, als Schmuck die höheren Gestaltungen in der Natur in sich auf, z. B. Blätter, spiralförmige Windungen

an den Knäufen der Säulen und an anderen Theilen der Säulenordnungen. Dann nimmt das Bauwerk in diesem vororganischen Stile auch die Werke der Malerei und der plastischen Kunst in sich auf, ja das schöne Gebäude ist der geweihte Ort, worauf die Werke der Malerei und Plastik am schönsten und würdigsten erscheinen. Einen ganz entgegengesetzten Charakter hat die zweite Stufe der Architektur, die mittelalterliche oder gothische, ihre Idee ist freie Gestaltung des Werkes, als ob es in eigener Kraft von innen heraus, organisch, nicht mechanisch, gewachsen wäre. Hierin drückt diese Baukunst den Grundcharakter des Mittelalters selbst aus. Daher nehmen die Gestaltungen dieser Architektur Pflanzenformen in sich auf, in riesenhafter Grösse und in grösster Zartheit an den kleineren Theilen; daher ihre zusammengesetzten Pilaster, die sich dann in die Decke verzweigen und dort sich wie in eine erhabene Laube verbinden; daher das Streben dieser Bauwerke in die Höhe, besonders in luftigen Zinnen, oder Thürmen mit gewundenen Treppen. So stellt gleichsam das gothische Bauwerk einen schlummernden Vegetationsprozess dar, auf ähnliche Weise, wie auch die Natur im vororganischen Prozesse gleichsam ahnend schon Pflanzen und Thiergestalten träumt und symbolisch anzeigt. In manchen gothischen Gebäuden aber findet sich eine Verzweigung der Hauptstämme der zusammengesetzten Pfeiler, die sich auf eine dem Nervenbau des Hirns ähnliche Weise theilen und wiedervereinigen. Das kunstreichste Werk in dieser Hinsicht ist vielleicht die königliche Capelle in Cambridge. Aber die Gestalten auch dieser mittelalterlichen Baukunst gehen, geometrisch betrachtet, über den Kreis nicht hinaus, denn auch die gewundene Treppenlinie ist nach dem Gesetze des Kreises gebildet. Erst Christopher Wren, der am tiefsten in das Innerste der gothischen Baukunst eingedrungen zu sein scheint, versuchte in mehreren seiner grossen Bauwerke die Kegelschnitte, Parabel, Ellipse und Hyperbel in gothischen Gebäuden anzubringen. Drittens die neuzeitige Baukunst ist ihrer Natur nach aus den beiden vorigen Stufen vereint und durchgängig in idealer Freiheit gebildet, sie ist aber grösstentheils eine Kunst, die erst kommen soll; denn ich meine hier nicht die Vermischung und Vermengung des antiken und gothischen Baustils, wie sie sich z. B. am Dome von Milano findet und an anderen italienischen gothischen Gebäuden; ich meine auch nicht eine solche Vereinigung, die Wiebeking im Ernst vorgeschlagen hat, die Aussenseite der Gebäude in dem einen, dem Inbau aber in dem anderen Stile zu bilden, sondern ich meine die freie Vereinigung beider Stile in der höheren Idee des modernen Zeitalters. Bis jetzt aber hat die moderne Architektur mehr blos die

antike und die gothische reproducirt, oder beide vermengt. Betrachten wir endlich kurz die Beziehung der Architektur auf an sich selbstwürdige Vernunftzwecke. Sowie der vororganische Prozess in der Natur den höheren Prozessen und den höheren Zwecken des menschlichen Vernunftlebens dient, so gilt dies auch von der Kunst, die diesem Prozesse entspricht, von der Architektur, und insofern ist sie wesentlich nützlich-schöne Kunst. Nach dem Gliedbau nun und der Stufenfolge der Angelegenheiten des menschlichen Lebens ist die Baukunst religiöse oder weltliche Baukunst, volkliche, nationale, oder öffentliche, und Civilbaukunst. In den Bauwerken, die das Volk, den Stamm oder den Ort angehen, soll der Mensch Grossheit, Würde und Pracht der Architektur ertheilen, aber auch die kleinste Hütte kann und soll in den Spuren der idealen Schönheit der Gestaltung die Gegenwart des Menschen verkünden.

Hiermit schliesse ich diese Vorträge. Ich danke Ihnen, meine Herrn, für die Aufmerksamkeit, die sie meiner Rede geschenkt haben. Wenn unsere weiteren Betrachtungen in uns die wahre Verehrung und Liebe des Schönen erweckt und belebt haben, wenn dadurch unsere Achtung für die unbedingte Würde des schönen Kunstwerkes und des schönen Künstlers fester begründet worden ist, so ist die Hauptabsicht dieser Vorträge an uns erreicht, und wenn in Zukunft die Gedanken, die uns jetzt gesellschaftlich beschäftigt haben, in Ihrer Seele wieder vorübergehen, so bitte ich Sie, dass Sie dann auch meiner mit Wohlwollen gedenken mögen.

ANHANG.

---

1. Vorlesung.

Erweckung des Bedürfnisses nach Schönheit vom Standpuncte des Lebens aus.

Sowie das Bedürfniss nach Weisheit, so kann auch das Bedürfniss nach Schönheit aus dem Leben erweckt werden. Man kann beweisen, dass die Menschen zu allen Zeiten die Schönheit ohne Grenzen geschätzt und als eins der höchsten Güter angesehen haben. Das Streben nach Schönheit äussert sich lebendig in der schönen Kunst, sowie das nach Wahrheit in dem Construiren des Systems der Philosophie.

Um dies zu beweisen, ist es nothwendig, uns über das Wesen der Schönheit schon im Voraus einigermassen zu verstehen. Allein dies ist schwer zu bestimmen. Wenigstens will ich aufmerksam machen, was unter Schönheit nicht verstanden werden und was das Wesen der Schönheit nicht ausmachen kann. Denn es ist überhaupt hierbei, wenn nur die Anschauung gereinigt ist, Einiges auf die allen Menschen angeborne Anschauung des Schönen zu rechnen; denn es ist ein allgemeines Gefühl der Schönheit im Menschen, sowie ein allgemeines Gefühl der Wahrheit.

Alsdann werde ich aus dem eifrigen Fleisse der Menschen in der schönen Kunst zu allen Zeiten beweisen, dass die Menschen das Schöne als ein höheres Göttliche gesucht haben. Hernach werden wir bemerken, dass die Menschen alles Andere, was ihnen das Höchste und Theuerste ist, durch Schönheit noch theurer nnd vollendeter zu machen suchen.

Das Resultat dieser Betrachtung wird sein, dass die Anschauung des Schönen eine übersinnliche sei, und dass der Mensch, wenn er Schönheit wahrhaft tief empfinden und als Künstler Schönes bilden wolle, das Bedürfniss einer übersinn-

lichen Erkenntniss des Schönen habe, welche nur im System aller übersinnlichen Erkenntnisse, der Philosophie, ausgeführt werden kann.

I. Reinigung des Begriffs der Schönheit, oder Angabe dessen, als was man sich die Schönheit **nicht** zu denken hat.

1. Das Schöne ist nicht das Nützliche. Begriff des Nützlichen. An allem Nützlichen unterscheiden wir das Nützliche von dem Schönen. Arten des Nützlichen.

a) Der Leib, dessen Gesundheit und Schönheit. Allein der Leib bleibt auch als Schönheit noch und absolut geachtet, z. B. ein gemalter schöner Leib.

b) Hilfsmittel für Weisheit; auch hier wird Schönes vom Nützlichen gesondert gedacht und empfunden.

c) Hilfsmittel für die Kunst, für die nützliche und schöne Kunst.

Vielmehr scheint das Schöne das Unnütze zu sein. Doch wird das Nützliche mit dem Schönen oft verbunden (Leib, schöne Baukunst, Gartenkunst etc.).

2. Das Schöne ist nicht das Zweckmässige. Begriff des Zweckmässigen, dass alle Theile zu einem gemeinsamen Resultate erforderlich und zureichend (nicht enger und weiter) und sich wechselseits zweckmässig sind. Ist nun das Ganze wieder für ein Anderes, so ist es insofern nützlich. Also ist nur noch innere Zweckmässigkeit zu erwägen.

Diese findet sich bei allen Maschinen, um so mehr, je kunstreicher sie selbst und je kunstreicher das erzielte Product sind: Uhren, Weberstühle, Wasserkünste etc., die entweder gar nicht schön sind, oder denen doch die Schönheit **zufällig**.

Das Schöne ist vielleicht als solches zwecklos.

Das soll nicht heissen, dass nicht der Künstler zuweilen aus äusseren Zwecken das Kunstwerk machen sollte! — Aber ein Künstler, der es blos deshalb thut, wird auch verachtet.

Sondern es heisst: Das Schöne erzeugt durch sein Leben und seinen Gebrauch nichts: es steht in sich selbst da.

Das Schöne ist oft mit Zweckmässigkeit verbunden, z. B. im menschlichen Leibe am Höchsten und Innigsten, wo die Schönheit aus der Zweckmässigkeit selbst erfolgt. Ist vielleicht Schönheit ohne innere Zweckmässigkeit ungedenklich? — —

3. Das Schöne ist nicht mit dem Grossen einerlei.

Der Begriff der Grösse ist bestimmte Endlichkeit aus einem Unendlichen heraus. Das Grosse, insofern es Staunen und Hochgefühl erregt, heisst erhaben.

Erhaben ist a) das Grosse als unbestimmt Grösstes im



Vergleich mit einem noch Grösseren, z. B. das Firmament, die Meeresfläche ohne Mannigfaltigkeit durch Beleuchtung und Wolken und Schiffe. Das kann rein ohne alle Schönheit sein.

b) Das Grosse, was grösser in seiner Art ist, als die Natur seine Grösse bestimmt hat. Colossalische Grösse. Sie giebt Würde, kann aber rein, ohne Schönheit sein. Daher kommt es, dass durch diese Erhabenheit zuweilen Mangel an Schönheit versöhnt wird, z.B. ein grosser, aber hässlicher Mensch.

Das Schöne nun gewinnt als solches weder durch Erhabenheit, noch verliert es dadurch.

Beispiele mathematischer Linien; Säulenordnungen. Allein wegen unserer Beschränktheit des Auffassens darf das Schöne weder zu gross, noch zu klein sein.

Nicht zu gross, damit es könne übersehen werden.

Nicht zu klein, damit die Theile nicht verschwinden.

(Auch noch aus dem tieferen Grunde, dass jedes Schöne im Universum, wie zunächst in seinem höheren Ganzen, die Grösse haben muss, die den schönen Verhältnissen des Ganzen entspricht. So ist jeder Thierorganismus gleichsam ein Glied im Organismus überhaupt und ist also der Grösse nach so gut bestimmt, als die Grösse der Augen, der Nase etc.

Das Schöne gewinnt an Würde durch erhabene Grösse, z. B. colossale Statuen; colossale Baue; und verliert beziehungsweise im Kleinen.

Der Grund kann hier nicht ausgeführt werden.

Das Kostbare und Mächtige, wo auf das Maximum einer Sensation gesehen wird, ist auch eine Art vom Erhabenen, und gilt also davon dasselbe.

4. Das Schöne ist nicht das Reine und Deutliche als solches, z. B. eine Fläche Schnee, klares Wasser, reine Luft, reine Färbung; allein ohne dieses kann keine Schönheit sich würdig aussprechen. Warum? Den Grund giebt die Aesthetik an.

5. Das Schöne ist auch nicht das Mühsame und Künstliche; z. B. ein vorzüglich fleissiges Gemälde steht dem oft weit nach, was mit kühner Freiheit entworfen ist; wenn letzteres die Schönheit enthält, die ersterem fehlt. Die überwundenen Schwierigkeiten machen dem Künstler als sittlichen Menschen, nicht aber als Künstler Ehre; am wenigsten wird dadurch das Werk schön.

6. Das Schöne ist auch nicht das Wahre als solches, z. B. man kann die Natur der geometrischen Formen genau erkennen, ohne an ihre Schönheit zu denken, welche wieder eine neue Sphäre der Erkenntniss ist; so der Leib anatomisch-physiologisch; so die Krystalle; so das Firmament und die Republik des Himmels.

Das Wahre geht auf den Begriff, das Schöne auf's Lebendige und Concrete.

Auch das Hässliche ist wahr, und auch das Falsche ist schön; z. B. eine Hermaphroditennatur.

Das Schöne ist auch nicht mit dem Lebendigen und Organischen einerlei.

Was ist denn also das Schöne?

7. Ist das Schöne das, was gefällt?

Es gefällt das Schöne allerdings, oder sollte wenigstens allgemein gefallen. Aber nicht weil und dadurch, dass es gefällt, ist es schön, sondern weil es schön ist, gefällt es. Das ist, es muss doch im Schönen selbst ein Grund liegen, warum es gefällt. Aber nicht Alles, was gefällt, ist darum schön.

Denn auch 1, 2, 3, 4, 5 gefällt, ohne deshalb schön zu sein. So wenig also, als auch Zweckmässiges darum, weil es gefällt, zweckmässig ist.

Aber kann man die Art des Gefallens nicht genauer so bestimmen: was ein uninteressirtes Wohlgefallen erregt?

Allerdings erregt das Schöne ein solches. Allein auch das Zweckmässige, Erhabene, Wahre erregt dergleichen. Also etwa: was um seiner eigenen Vortrefflichkeit willen ein uninteressirtes Wohlgefallen erregt.

Das thut auch das Wahre.

8. Das Schöne ist auch nicht mit dem **Vollkommenen** gleichgeltend. Vollkommen ist, was ist, wie es sein soll. Vieles also ist vollkommen, was gerade nicht schön ist.

II. Die Menschheit strebt unaufhaltsam nach dem Schönen, in Liebe und schöner Kunst.

Sollten nun nicht die Menschen ihre Bestimmung vollständig erreicht haben, wenn sie nur alles das erlangt hätten, wovon wir sagten, dass es die Schönheit nicht ausmache, nämlich die Wahrheit, Reinheit und Deutlichkeit in allen Dingen, erhabene Grossheit, die höchste Zweckmässigkeit und Nützlichkeit. —

Man sollte meinen! Und doch haben sie sich mit diesem nie begnügt, und wir selbst begnügen uns keine Stunde damit. Sondern Alles strebt noch ausserdem nach Schönheit, Schönheit anzuschauen, und Ursache von Schönheit zu werden.

Dies ist um so wunderbarer, da die Menschen bis jetzt noch nicht in Bestimmtheit, wenigstens noch nicht in einem wissenschaftlichen Ganzen, gewusst haben: worin eigentlich die Schönheit bestehe, und warum sie uns zu so enthusiastischer Bewunderung hinreisst; sowie z. B. Musik die Menschen erfreut, ohne auch nur zu wissen, dass Grössenverhält-

nisse zu Grunde liegen, wiewohl damit noch lange nicht die Erkenntniss vollendet ist.

Die Fähigkeit, das Schöne zu bilden; — angeborne schöne Kunstfertigkeit, haben, als Genie, alle Völker als ein Geschenk des Himmels verehrt und für ein Heiliges gehalten und Jeder es als ein höchstes Gut begehrt. Unmittelbar haben die Künstler die Begeisterung der Gottheit zugeschrieben und im Enthusiasmus ihrer Schöpfung sich ausser sich selbst gesetzt gefunden.

Die Liebe des Schönen ist so allgemein und so gewaltig, dass wir z. B. körperliche Schönheit auch an unseren Feinden lieben; dass, wenn die Gewohnheit der Anschauung des Schlechten und Hässlichen den guten Geschmack geschwächt und irre geleitet hat, sich jeder Mensch, auch ohne tiefe Kenntnisse, der wiederholten Anschauung des Schönen unbefangen sich hin zu geben braucht, um es als Schönes anzuerkennen, und sein inneres Organ, die Schönheit zu empfinden, wieder zu beleben.

Anmerkung. Deshalb scheint es, als wenn die Fähigkeit, Schönes zu erkennen und zu bilden, so zu der Natur des Menschen gehört, wie in der Natur das Gesetzmässige zu bilden, und dass er mehr die Hindernisse blos zu entfernen habe.

So haben die Alten, ohne in der Philosophie und Mathematik auch nur so weit als wir gekommen zu sein, Kunstwerke und Schönheiten hinterlassen, welche schwerlich die vollendetste Theorie des Schönen in ihrer ganzen Tiefe ermessen dürfte.

Betrachtung der einzelnen Beziehungen, in denen der Mensch das Schöne sucht, und einige Bemerkungen über einzelne Künste.

1. Die Liebe.

Die Liebe gründet sich nach allgemeinem Urtheile auf Schönheit, und Schönheit entzündet Liebe in jeder wohlgebildeten Seele.

Freilich nicht allein leibliche, sondern leibliche, geistliche und harmonische Schönheit, worunter also auch vielleicht sittliche Vollkommenheit, Güte des Herzens gehört.

Die Schönheit erweckt Hochachtung und Sehnen, des Schönen in eigner Schönheit würdig zu sein, und mit ihm ewig vereint zu werden.

Es strebt der Mensch, seine ganze Individualität schön zu bilden, Leib und Geist und die Einheit beider; und dies zwar auch, um sich liebenswürdig zu machen, aber ursprünglich an sich. Es ist zwar wirklich, dass viele Menschen die Schönheit ihres Leibes als Mittel zu andern Zwecken besor-

gen, aber jeder Mensch muss die Schönheit des Leibes als ein Gut an sich begehren und gesteht doch auch bei dem blossen Begehren des Schönen als eines Mittels dem Schönen, als der Ursache, einen höhern Rang als der Wirkung zu.

2. Schöne Kunst.

A. Musik. Ein Spiel der Zahlen, dessen sich die Seele bewusstlos blos im Gefühle bewusst wird.

Es kann Jemand diese Zahlen verstehen und doch kein musikalisches Gehör, und überhaupt keinen lebendigen Sinn für Schönheit haben. — Es muss also einen tieferen Sinn der Zahlen geben, da ihre Belebung jeden Menschen so mächtig ergreift! — Suche ihn also!

Höhe und Tiefe des Tones, Zeitmaass, rhythmisches Maass, Stärke des Tones und verschiedene Arten des Tones machen die Musik aus.

Ueberall ein Spiel mit Grössenbestimmungen!

Die Musik ist rein übernatürlich.

Die Musik kann deshalb nicht schön heissen, weil sie Vergnügen macht, sondern umgekehrt; denn im Anschauen musikalischer Schönheit, **sowie aller Schönheit**, vergisst der Mensch selbst sein Vergnügen; ja er kann in Wehmuth verfallen. Auch nicht, weil sie ein Schönes, nämlich ein schönes Spiel von Empfindungen bedeutet. Sie bedeutet zwar solches. Aber, um ein Schönes zu bedeuten, muss das Zeichen selbst ein Schönes sein. Denn Schönes nur kann Schönes **lebendig** bedeuten.

(Man bemerkt: Einheit, Vielheit, Harmonie.)

B. Bildende Künste, Malerei und Bildhauerkunst.

Auch hier finden wir durchgehends Grössenverhältnisse 1) als Ausdruck schöner Natur; 2) schöner Menschheit; 3) beider zugleich; und zwar a) in den Formen, theils den Dimensionen; theils in der Art der Linien und ihrer Verknüpfung. Eine Herrschaft der Zahlen, die hier nur noch unbeschränkter ist, als in der Musik, z. B. 4 Nasenlängen müssen gehalten sein; der Raum von der Nase bis zu den Lippen ist kleiner als von da bis an's Kinn.

(Auch jedes Glied im Ganzen muss der Grösse nach zum ganzen Wuchs Verhältniss haben.)

b) in Beleuchtung.

c) in Färbung.

Wenigstens der Erscheinung nach sind diese Künste rein übernatürlich, wenn ich hier auch nicht behaupten will, dass diese Künste über die Natur gehen, so sind doch Alle einverstanden, dass sie nur das Schöne in der Natur nachzuahmen haben.

(Einheit, Vielheit, Harmonie.)

C. Dramatische Künste. Sie gehen über die Wirklichkeit, stellen wenigstens das Leben, aus dem Leben herausgerissen, in Freiheit dar.

1) Tragisch. Kampf mit dem Schicksal und Grenzen menschlicher Natur. Hier will sich der Mensch der Schranken im Ernst entledigen, durch Gewalt.

2) Komisch. Spiel mit den Schranken menschlicher Natur, die unschädlich sind. Hier will sich der Mensch der Schranken im Scherz entledigen.

3) Schauspiel. Harmonisches Leben innerhalb jener Schranken, sie anerkennend, aber nicht unterliegend.

Das Drama ist Einheit von: Poesie, Musik, Plastik.

D) Poesie überhaupt. Sie ist auf alle Art der Schönheit im Weltganzen gerichtet, wovon die genannten Künste einzelne Zweige ergreifen. Daher ist sie von den Naturschranken frei; theils dem Umfange, theils der Vollkommenheit nach.

Ihr Gewand ist ein Kunstwerk; ein zweckmässiges und zugleich ein schönes = Sprache. Ihre Schönheit besteht

a) in der grammatikalischen Schönheit der Rection und der Syntaxis;
b) in der Schönheit des inneren Wohllautes der Worte
   in Stammsilben,
   in Flexionen,
c) in äusserem Wohllaut = formell.
   metrum (Versmaass).
   numerus (Rhythmus).

Auch die Sprache ist rein übernatürlich.

Was der Mensch Liebstes hat, sucht er in Schönheit zu kleiden.

1) Das Zweckmässige nach den Graden der Cultur.
   Den Leib.
   Baukunst (dieselben Zahlen, die in der Musik).
   Luxus.
   Gartenkunst.

Ueberhaupt Verschönerung des Natürlichen; und vorzügliche Achtung der Natur, sofern und wenn sie schön ist.

2) Das Erhabene mit dem Schönen.

3) Das Religiöse mit dem Schönen.

In schönen Ceremonien und heiliger Poesie, Musik, Malerei, Baukunst etc.

4) Das Wahre mit dem Schönen.

Schönheit der wissenschaftlichen Form und der Darstellung.

5) Seine eigne Thätigkeit mit dem Schönen — er will Künstler sein, — schätzt Künstler und Genie unendlich hoch

und findet im Produciren des Schönen eine göttliche Befriedigung — in wonnetrunkenem Enthusiasmus.

Er ist sich selbst auf schöne Art ein Künstler.

III. Die Anschauung des Schönen ist eine übersinnliche und setzt eine vollkommene übersinnliche Theorie des Schönen, als einen Theil der Philosophie, voraus.

1) Die Anschauung des Schönen ist übersinnlich. Denn das Sinnliche giebt blos ein Vieles, ohne Einheit; nicht einmal Grösse, Zweckmässigkeit etc., geschweige Schönheit.

Daher auch, wenn Jemandem das übersinnliche Organ der Anschauung gebricht, ihm die feinsten Sinne nichts helfen.

So wenig als den Thieren, die von Schönheit ganz ungerührt bleiben. Z. B. rühren angenehme Töne die Thiere, nicht aber schöne und vermöge ihrer Schönheit.

2) Wir sind also auf eine übersinnliche Erkenntniss = Philosophie, und auf eine übersinnliche Anschauung, nämlich die des Schönen, gekommen.

3) Da aber keine Anschauung und keine Vorstellung des Reellen ohne Anschauung des Begriffs oder ohne Erkenntniss, und alles Handeln und Schaffen eine wahre, also übersinnliche Erkenntniss voraussetzt, so muss auch eine übersinnliche Erkenntniss des Begriffs der Schönheit und der bestimmten Gesetze der Kunstwerke aller Art vorausgehen, um Schönheit deutlich empfinden und bilden zu können. Und diese Erkenntniss muss das Genie unterstützen.

Diese Wissenschaft — Aesthetik — ist also ein Theil der reinen übersinnlichen Erkenntnisse aller Dinge, der Philosophie.

Aber sie ist nicht genug, um einen Künstler zu bilden, sondern es muss auch Uebung dazu kommen, um die Fertigkeit zu erlangen.

4) Also auch um des Schönen willen ist Philosophie ein wesentliches Bedürfniss der Menschheit und als solches von allen Zeiten wenigstens durch die That anerkannt.

---

2. Vorlesung.

Von dem Schönen als Gegenstand der schönen Kunst.

Wiewohl wir gefunden haben, dass der Mensch Schönheit absolut sucht, auch die Schönheit negativ bestimmt haben, so wissen wir doch noch nicht positiv, was Schönheit ist.

Dies zu erfahren, ist nicht möglich ausser dem System der Philosophie.

Also kann diese Betrachtung hier nur vorläufig sein.

Doch müssen wir wenigstens dem Positiven am Schönen auf die Spur zu kommen suchen; sodann betrachten, wie die Natur und die Vernunft das Schöne hervorbringen. Dann wird es möglich sein, auch die Sphäre der Kunst vorläufig anzudeuten.

I. Ueber das Wesen der Schönheit.

1. Zur Schönheit gehört wahre Bestimmtheit, Realität, Lebendigkeit, wie in der Natur.

Also sind seine Formen Zeit, und auch bei Naturdingen und bei synthetischer Schönheit, Raum; die Synthesis beider ist Bewegung.

2. Aber nicht das Reale als solches ist schön, sondern Realität einer bestimmten Art, recht Zweckmässiges, Nützliches, Vollkommenes etc.

3. Die Schönheit scheint auf etwas Höheres hinzudeuten, was dem Wesen des Realen zukommt in Beziehung auf Höheres, z. B. etwa auf das Universum.

In den lieblichsten Künsten fanden wir immer Zahlenverhältnisse, besonders in der Musik und Plastik. Besteht also das Schöne in Einheit, Vielheit, Harmonie? Das ist auch beim Nützlichen etc. der Fall.

Also etwa in bestimmter Einheit, Vielheit, Harmonie als solcher?

Welche Einheit?

Welche Vielheit? Geist der Zahlen.

Welche Harmonie?

Auch die Zahlen also gehören zum Aeusserlichen der Schönheit, denn diese sind alle an sich selbst gleich. Sie rühren nicht dadurch, dass sie Zahlen sind, sondern in einer höheren Beziehung der Zahlen.

Welches auch daraus erhellt, weil Genie dazu gehört, das Schöne zu machen und zu empfinden, und die beste Kenntniss der Zahlen als solche nichts dazu hilft. Z. B. eine blosse Arithmetik oder Geometrie richtet deshalb nichts in der Kunst aus.

Divination der Idee der Schönheit.

Das Endliche ist schön, sofern es, als Endliches, dem Universum gleicht, den Weltbau selbst darstellt.

Da würden also die Gesetze der Schönheit die Gesetze des ewigen Ganzen sein, und der schöne Künstler der Nachahmer der Gottheit.

Aber auch alles Lebendige stellt diese Gesetze dar; es muss also dazu gesetzt werden: „mit Freiheit, unter dem Charakter des Idealen, darstellt“.

II. Wie bringt die Natur die Schönheit hervor?

Die Natur bringt die Schönheit hervor als sich selbst zufällig, durch Nothwendigkeit, mit der Substanzd er Dinge, in Gestalten, Farben, Bewegungen als Ausdruck der organischen-Schönheit.

Ihre Schönheit ist von ihrer Zweckmässigkeit verschieden. Die Vernunft kann nicht alles Schöne der Natur (z. B. nicht die Planetenbahnen, nicht den ganzen Reichthum der Gestalten der Naturdinge) darstellen.

Sicherlich aber kann die Vernunft das Schöne der Natur nicht in der Totalität darstellen.

Aber die Natur kann auch nicht Alles, was die Vernunft in ihr selbst erreicht.

Bemerkung. Das Schöne also ist von der Art der Hervorbringung dem Wesen nach unabhängig.

III. Wie bringt die Vernunft die Schönheit hervor?

1. Die Vernunft schafft das Schöne nach einer Idee (mit Freiheit und Willen) in Phantasie (die von der schematischen verschieden ist) durch Genie, also ihrer Natur zufolge.

Hier dient das Ideale dem Realen.

2. Die Vernunft schafft das Schöne also durch Kunst; denn Kunst ist das Vermögen, etwas Reales nach Begriffen innerlich oder äusserlich zu schaffen. Also nicht alle Kunst geht auf das Schöne.

Der schönen Kunst steht gegenüber die mechanische Kunst, welche sich wieder in absolute und in nützliche Kunst theilt, und endlich in solche Kunst, welche zugleich absolut und nützlich ist.

Die schöne Kunst vereint sich mit der gesammten mechanischen Kunst zur synthetischen Kunst.

Bemerkung. So wenig das Nützlichsein zum Wesen der schönen Kunst, so wenig gehört es zum Wesen der mechanischen Kunst.

IV. Sphären der Kunst.

1. Alles Lebendige soll schön gebildet werden.

A. Innere Kunst, Poesie (im weitesten Sinne)
(Alles in Phantasie sei schön)

der Vernunft
productiv
reproductiv
Wahrheit
Schönheit.

der Natur
Gestalt
Reine Bewegung
Musik
Sprache
Orchestik.

der Vernunft und der Natur in Einheit
productiv
reproductiv
Einer
Viele
in Staat, Kirche etc.

B. Aeussere darstellende Kunst.

Vernunft.		Natur.
productiv	reproductiv.	
Darstellung eines schönen innern Lebens in sich und in schönen geselligen Verhältnissen.	reine Gestalt Plastik und Malerei.	Bewegung Musik Sprache Orchestik (nur lebende).
	Gartenkunst.	Thierbildung.
	Kunst, den Leib schön zu machen, Diätetik, Gymnastik, Kosmetik.	

Schöne Vernunft in schöner Natur.
Jeder Mensch für sich. Gestalt. Bewegung.
Alle als Gesellschaft. Mimik.

C. Innere Kunst (Poesie) mit den äusseren darstellenden Künsten.

a) reine Poesie mittelst der Sprache.

b) reine Poesie, unterstützt von Mimik und Orchestik und Naturumgebung.

Die Poesie geht hier die Schranken der Sprache und der übrigen Künste ein, mit denen sie sich vermählt.

Schöne Vernunft.		Schöne Natur.
productiv:	Schauspiel, wo blos die Vernunft herrscht.	productiv.
reproductiv:	Dichtarten, wo blos die Vernunft herrscht, lyrisch episch.	reproductiv.

Synthesis schöner Vernunft und schöner Natur.

productiv. Drama, tragisch / komisch } harmonisch.

reproductiv. tragisch, / komisch, } harmonisch.

---

3. Vorlesung.

Von der Denkart des schönen Künstlers.

Sein beständiger Umgang mit schönen Ideen muss auf seine übrige Denkart bestimmten Einfluss haben, ja auch auf seine Sittlichkeit kann sie es. Die Griechen nannten die Vollkommenheit eines Menschen Kallokagathie, Schönheit, mit sittlicher Güte vereint. Grund, warum dies nicht immer der Fall ist. Aber ein wahrhaft grosser Künstler sucht die Schönheit in allen Dingen.

Der gewöhnliche Mensch sucht nach den Stufen seiner Cultur nur das Nützliche, Zweckmässige und das Pflichtmässige, insoweit es auf's Nützliche gerichtet ist, und er thut recht daran.

Aber zur deutlichen Anschauung des ewigen Ganzen gelangt er nur durch Andere, und wenn der Drang des Lebens ihn dazu auffordert; er sucht das Schöne um des Nützlichen willen, so auch das Wahre. Dies ist an sich gar nicht zu tadeln; nur muss man jedes Ding um seiner selbst willen zuförderst suchen.

Der Dichter und schöne Künstler überhaupt erhebt sich zu der Auschauung des Unendlichen, Göttlichen, wie es sich in jedem Dinge regt, ohne dies gerade zu wissen. Ganz anders die Philosophie, obwohl sie beide an sich auf das Ewige und Göttliche gerichtet sind.

I. Von der Denkart des schönen Künstlers in Bezug auf die Construction seiner Werke.

1. Er buhlt nicht um die Gunst, beabsichtigt nicht das Gefallen, sondern in reinem Enthusiasmus ist er in die Natur des Werkes verloren. Er sucht die eine Urschönheit (die höchste Idee) in bestimmter Schönheit darzustellen, wenn auch nur in dieser Kunst, und doch hat er Trost.

2. Die Harmonie mit andern Künsten sucht er durch Kenntniss ihrer Werke und ihrer Gesetze zu erreichen.

3. Er geht bedachtsam; ohne die Congruenz seines Werkes mit der Idee der Schönheit erkannt zu haben, macht er kein Werk.

Er verfährt dabei theils nach geprüften Regeln, theils nach dem inneren Gefühle.

Also schafft er auch selbständig und sicher.

4. Er ist bescheiden, denn er kennt die Forderung der Idee, die Grenze seiner Kunst, und die gleiche Vortrefflichkeit jeder Kunst, und die Grenze der Darstellung in Phantasie und die Grenze der äusseren Darstellung, und die Grenze der gleich vortrefflichen unendlich vielen anderen Darstellungen derselben Idee, z. B. der Venus, der verschiedenen Bildung derselben, und hiernach unendlich verschiedener gleich schöner Situationen.

5. Deshalb und weil das Genie ein Geschenk der Gottheit ist, selbst wenn es selbsterworben wäre (denn Genie ist das Vermögen, das Schöne ohne Regeln den Regeln gemäss so darzustellen, dass es tiefer als alle Regeln ist), strebt er nach einem allgemeinen Künstlerverein, nicht nur seines Fachs, sondern aller überhaupt; denn nur auf diese Art ist es möglich, die Idee der Urschönheit in Universalität auszubilden.

So muss der bildende Künstler die Dichter und der Dichter die bildenden Künstler haben.

6. Die nützliche Kunst ehrt er; und insofern sie zur Ausübung seiner Kunst nothwendig ist, bildet er sie aus.

7. Er strebt nach philosophischer Erkenntniss.

8. Er strebt auch nach historischer Erkenntniss, wohin auch die mythologische gehört, damit auch die Geschichte idealisch von der Vernunft reproducirt werde. Das Schöne gewinnt an Leben durch die Geschichte, indem so das Werk sich an ein höheres Ganze der Kunst anschliesst.

9. Ebenso strebt er auch nach harmonischer [historisch-philosophischer] Erkenntniss, eben für das in 8. erwähnte Problem.

II. Von der Denkart des schönen Künstlers in ihrem Einflusse auf's Gemüth.

Die Kunst schon giebt Befriedigung; vorzüglich bei Malern und Bildhauern. Die Kunst giebt mittelbar 1. Ruhe; 2. Muth; 3. religiöse Stimmung; denn dazu gehört noch Philosophie und Sittlichkeit. 4. Zartes Gefühl für Humanität und ein fühlendes, zart bewegliches Herz; Letzteres vorzüglich an Musikern.

III. Von der Denkart des schönen Künstlers in ihrem Einflusse auf des Künstlers eignes Leben.

1. Er findet auch im Leben leicht das Schöne und wird der moralischen Schönheit fähig, die darin besteht, sein ganzes Leben in ein schönes Kunstwerk zu verwandeln.

Es gehört aber dazu noch eine besondere Erweckung und Berichtigung des sittlichen Gefühls durch Philosophie und Ausübung dieser Kunst des schönen Lebens.

2. Er ist anspruchslos in Allem, da er ganz der Kunst lebt, besonders in der Mittheilung seiner Werke.

Aber er behauptet auch die Würde und Freiheit seiner Kunst gegen alle Anmassung des Stolzes und der Gemeinheit; jedoch auf eine würdige und zweckmässige Art.

IV. Von der Denkart des schönen Künstlers in Bezug auf die Geschichte selbst.

1. Er ist eines der würdigsten und einflussreichsten Organe der Weltbildung, ein Offenbarer der Gottheit.

a) Denn er führt auf das Ewige und Unvergängliche in allen Dingen.

b) Er ist ein gottbegeisterter Erzähler der Vergangenheit als Dichter, Geschichtschreiber und bildender Künstler.

c) Ein Veredler der Gegenwart, der aufs Volk viel inniger und bleibender wirkt, als der Philosoph, und auf diese Art Religionscultus, Philosophie, Umgang und allseitige Verbindung den Menschen erhebt und göttlich macht.

d) Er ist ein geweihter Prophet der Zukunft.

Dies alles gilt von der Idee des schönen Künstlers vollkommen, von jedem wirklichen Künstler aber um so mehr, je mehr er seiner eigenen Idee entspricht.

Ueber die Idee der Schönheit.

(Fragment eines Briefes.)

. . . . . Dem Künstler jeder Art ist es nothwendig, Schönheit darzustellen, durch Schönheit Jeden, dem er sein Werk mittheilt, zu bezaubern, ja sich selbst, wenn er die Idee desselben fasst, durch die innere Anschauung der lebendigen Schönheit derselben zu begeistern und in jenen göttlichen Enthusiasmus zu versetzen, ohne welchen jedes Werk der Kunst kalt und trocken bleibt und höchstens ein fleissiges und künstliches, niemals aber ein Kunstwerk wird. Sie sehen also, dass Ihnen um die richtige Erkenntniss der Idee der Schönheit, und was noch wichtiger ist, um die Erkenntniss und lebendige Anschauung dessen, was an jederlei Dingen schön ist, sehr viel zu thun sein müsse. Der Künstler bedarf der Idee des Schönen überhaupt, hernach aber auch der Ideale; das will sagen, wenn er z. B. einen menschlichen Leib bilden will, so muss er wissen, worin dem Begriffe nach seine Schönheit bestehe (er muss die Idee der leiblichen Schönheit haben), aber diese Idee der leiblichen Schönheit muss auch in einem lebendigen anschaulichen Bilde (dem Ideale) ihm vor Augen schweben. Die Idee der Schönheit für sich kann den Künstler wohl erheben, nicht aber zum Werke selbst vorbereiten, wozu ein bestimmtes Ideal gehört. Glauben Sie nicht, wenn es auch Einige behaupten sollten, die sich Philosophen nennen, dass es unmöglich sei, zu erkennen, was das Schöne ist; so neidisch ist die Gottheit nicht gegen die Menschen gewesen, dass sie ihm die deutliche Erkenntniss dessen versagt haben sollte, wozu sie ihn augenscheinlich bestimmt hat. Freilich können die zeither herrschend gewesenen philosophischen Systeme sich schwerlich zur wahren Idee der Schönheit erheben, weil ihnen gerade selbst das wesentliche Element der Schönheit fehlt. Jetzt aber scheint sich die Philosophie ihrer wahren Natur mehr zu nähern, indem sie der Spur des göttlichen Plato folgt, und ausgerüstet mit den

mancherlei Kenntnissen der modernen Zeiten, das systematisch auszuführen strebt, was Plato in seinen schönen Gesprächen dichterisch und populär angedeutet hat. Ich kann Ihnen also, um die Idee der Schönheit in sich zu erwecken, keinen andern Philosophen empfehlen, als Plato. — Sie werden hin und wieder in seinen Werken Aeusserungen finden, die den Schein erregen, als habe er einseitig von der Kunst und vom Schönen geurtheilt, indem er sich z. B. gegen die dichterischen Ausschmückungen der Mythologie, gegen Homer und gegen Musik und Dichtkunst, besonders in seiner Republik, erklärt; lassen Sie sich aber dadurch nicht stören, Plato lässt jenen Dichtungen ihren ganzen Werth als poetischen Werken, wie sein Enthusiasmus für dieselben in mehreren Stellen uns beweist, er erklärt sich nur gegen sie, insofern sie die Grundlehren einer reinen und reinsittlichen Volksreligion nicht abgeben können, und erklärt es, ganz mit Recht, für einen Missverstand der Dichter, wenn man jene Dichtungen als Muster menschlicher Handlungen und der Einrichtung des Staats annehmen wollte. — Aber, werden Sie sagen, ist's denn nicht möglich, sogleich in wenig Worten eine allgemeine Erklärung (Definition) des Schönen abzufassen, welche mir sogleich verständlich wäre? Ich will versuchen, die Idee der Schönheit auf mehrere Art Ihnen auszudrücken; bleiben Ihnen vielleicht diese Erklärungen für jetzt Hieroglyphen, so können sie doch Ihr Nachdenken wecken und Ihr Genie in's Leben setzen und im einzelnen Falle berichtigen, wenn Sie während und nach der Verfertigung eines Kunstwerks sich fragen: ist wohl mein Werk mit dieser Idee der Schönheit übereinstimmend und derselben vollkommen würdig?

Schön ist, was und inwiefern es innerhalb und durch seine Endlichkeit dem unendlichen, ewigen Weltganzen gleich ist.

1. Erläuterungen. a) Es ist die oberste Voraussetzung der Philosophie, dass nur ein ewiges, unendliches Weltganze oder Universum existirt, in welchem Alles und ausser welchem nichts. Dies eine ewige Ganze der Dinge ist so vollkommen, dass es in sich selbst harmonisch und gleichartig und demnach unendlich reich an mannigfaltigen Welten und Erscheinungen ist. Es ist eins, aber auch Vieles, und zwar in der Einheit Vieles. Natur und Vernunft sind die beiden höchsten Sphären des Universums, beide gleichen dem Universum, sie sind noch unendlich, aber doch schon beschränkt, indem sie nicht Alles, sondern nur das sind, was sie sind. Insofern sie nun dem Ewigen gleich sind, abgesehen von ihren Beschränkungen, sind sie göttlich und heilig zu nennen, insofern aber diese ihre Schranken selbst wiederum dem Universum gleichen und eine Darstellung desselben sind, sind sie schön. Wenn aber die Schranken der Dinge nicht

wiederum selbst dem ewigen Ganzen gleichen, so wäre letzteres, wider die Voraussetzung, nicht in sich selbst gleich und harmonisch. Die Schönheit der Dinge ist also wesentlich zur Vollendung des ewigen Weltganzen gehörig, weil durch Schönheit selbst die Endlichkeit der Unendlichkeit gleichgesetzt wird, also als Endlichkeit verschwindet. — Was von Natur und Kunst im Ganzen, das gilt auch von allen in ihnen enthaltenen Dingen; so z. B. wird der menschliche Leib, blos zuförderst als Naturding betrachtet, dann natürlich schön sein, wenn er in allen seinen Beschränkungen ein Abbild zunächst der ganzen Natur, zuhöchst aber des Universum selbst ist. Die Beschränkungen des Leibes bestehen nun innerlich in seinem bestimmten Organismus, in der Bestimmtheit seiner Systeme und seines Gliederbaues. Dieser Organismus des Leibes ist einer, und auf gewisse Weise selbständig, selbstgenügend und sich in sich selbst erzeugend, — so wie das ewige Universum; er besteht zuhöchst aus zwei Systemen (dem Nerven- und Muskelsystem) sowie das Universum; diese sind in, mit und durcheinander aus der Einheit der Organisation erzeugt und diese Einheit wiedergebärend, wie im Universum; sie durchdringen sich beide harmonisch und wirken gemeinschaftlich, wie im Universum seine beiden höchsten Sphären Natur und Vernunft; und der Gliederbau in seiner Symmetrie und Eurythmie ist eine Darstellung des ewigen Gliederbaues des Universum; kurz in diesem Leibe erzeugt das Universum durch die Natur eine vollständige, wahre und bildliche Darstellung seiner selbst, und dadurch ist das Universum in sich selbst gleich und harmonisch, der Leib aber schön. Lassen Sie uns an diesem Beispiele noch weiter gehen, um die oben stehende noch kalte Idee in Anschauung zu setzen! Jedes Naturding ist äusserlich beschränkt dem Raume, der Zeit, der Bewegung nach, diese drei sind die inneren Schranken der Natur. Wenn also der Leib in seiner Organisation schön ist, so muss er als Ganzes und als Glieder dem Raume, der Zeit und der Bewegung nach dem Universum selbst gleichen, und dessen ewige, vollkommene Eigenschaften an sich tragen, und zwar so, dass diese Formen, auch für sich betrachtet, das ist, abgesehen, dass sie im Leibe sind, dem Universum gleichen, also für sich schön sind. Daher erscheint die Schönheit des Leibes zuförderst in der Schönheit seiner räumlichen Formen; er als Ganzes habe eine schöne Form, jedes Glied für sich habe schöne Form, und die einzelnen schönen Formen seiner Glieder bilden ein schönes reiches Ganze zur Schönheit des ganzen Leibes! Dies letztere nun, werden Sie sagen, ist mir gar wohl bekannt, welches aber sind denn nun, und warum sind es schöne Formen, und warum müssen gerade diese Li-

nien und Flächen die Schönheit des menschlichen Leibes ausmachen? Um dies nun wieder zuförderst im Allgemeinen zu sagen, so sind also die Formen (Linien und Flächen) schön, welche den Organismus des Weltganzen ausdrücken. Aber wie ist dies an einer so endlichen Sache, als die Linien und Flächen sind, möglich, der Unendlichkeit selbst gleich zu sein? Sehen Sie selbst ohne Vorurtheil hin, so werden Sie es finden. Wir wollen den Kreis, die Ellipse und das Oval zum Beispiel nehmen. Der Kreis ist eine krumme Linie, welche sich durchaus gleichförmig krümmt, eben deshalb in sich selbst zurückkehrt und ein Centrum hat; krümmen aber heisst stetig die Richtung verändern; der Kreis also ist ein stetiges Ganze sin Beziehung auf seinen Mittelpunct, worin jeder Theil dem Ganzen ähnlich, er ist eine sich selbst gleiche Mannigfaltigkeit (als Krümmung); was aber ist das Universum anders, als eine ewige stetige unbegrenzte Einheit, in welcher alle Theile dem Ganzen gleich sind und alles Mannigfaltige nach gleichem Gesetze gebildet ist? Hierdurch also, dass der Kreis die Einheit der Mannigfaltigkeit in sich aufnimmt und darstellt, besteht des Kreises Schönheit. Diese Schönheit des Kreises ist dadurch begrenzt, dass sie blos an der Mannigfaltigkeit die Einförmigkeit, nicht aber das, wodurch sie ein Mannigfaltiges ist, sinnlich darstellt. Thut letzteres vielleicht die Ellipse? Allerdings; ihr kommt Alles zu, was dem Kreise als einem Schönen zukommt, aber auch eine wirkliche Mannigfaltigkeit; sie besteht nämlich aus zwei sich ganz gleichen Hälften; der Mittelpunct des Kreises tritt in der Ellipse in die zwei Brennpuncte derselben auseinander, die in Bezug auf den idealen Mittelpunct derselben (den Durchschnittspunct der grossen und kleinen Achse) durchaus gleiche Entfernung und Lage haben; die Krümmung selbst, wenn wir vom Durchschnittspunct der kleinen Achse mit der Peripherie ausgehen, nimmt bis an den nächsten Durchschnittspunct der grossen Achse zu, dann ebenmässig wieder ab, wodurch die eine Hälfte der Ellipse mit ihrem Brennpuncte gebildet wird; und auf ganz gleiche Art auch die andere Hälfte mit ihrem Brennpuncte, und doch machen beide Hälften ein wahres Ganze einer gesetzmässigen Linie aus. So aber auch ist das Universum gebildet, eins und ein ungetheiltes, enthält es zwei Sphären, Natur und Vernunft, die ihm selbst und sich beide untereinander gleichen, beide, Natur und Vernunft, sind selbständig, gleichsam in einem eigenthümlichen Mittelpunct gebildet, wie die beiden Hälften der Ellipse mit ihren Brennpuncten; hierin also liegt die Schönheit der Ellipse, welche daher reicher und tiefer ist als die des Kreises, indem sie eine wirkliche Mannigfaltigkeit zweier Hälften enthält, die sich in ihrem

Ganzen gleich sind, in und aus welchem sie nach einem Gesetze erzeugt werden. Ich könnte diese Schönheit viel weitläufiger und klarer darstellen, wenn ich voraussetzen könnte, dass Sie diese Linien mathematisch kennten, und wenn ich wüsste, dass Ihnen dergleichen Betrachtungen so interessant wären als mir; vielleicht ist Letzteres der Fall und dann ein andermal mehr hiervon! Aber lassen Sie uns in dieser scheinbar trocknen Untersuchung nicht müde werden, sondern muthig vorschreiten und ruhig abwarten, wohin sie führt. Die Ellipse ist also von tieferer Schönheit (ich sage mit Fleiss nicht schöner, denn was schön ist, ist ganz schön, und es findet keine Stufenfolge statt) als der Kreis, aber sie hat doch noch etwas Unvollständiges, vermöge dessen wohl eine krumme Linie noch vollkommener dem Universum gleichen könnte als die Ellipse. Nämlich die Ellipse stellt uns wohl ein Mannigfaltiges dar, aber blos ein mehrmaliges Gleiches, denn ihre beiden Hälften sind sich ganz und gar gleich; aber das Universum selbst besteht aus zwei Welten, Natur und Vernunft, die sich vollendet gleich, aber doch nichts destoweniger wirklich verschieden sind. Also auch die Verschiedenheit zwei ähnlicher Hälften als eines Ganzen müsste eine solche krumme Linie sinnlich darstellen, welche ein vollständiges schönes Gegenbild des ewigen Universum wäre. Eine solche ist die Eilinie, sie sei nun runder, oder flacher. Die Eilinie hat dem Wesen nach Alles, was der Kreis und die Ellipse, aber noch mehr. Sie hat eine grosse Achse, eine kleine, die eine Hälfte und die andere, welche sich zwar ähnlich, aber nicht gleich sind; denn das Grösste der Krümmung der obern Hälfte ist kleiner als das Grösste der Krümmung der untern Hälfte; das will sagen: die obere Hälfte ist weniger krumm und sieht runder aus als die untere Hälfte, welche eben deshalb ein spitzigeres Ansehen hat; die Differenzpuncte liegen zwar zu dem idealen Centrum und zur Peripherie ähnlich, aber nicht in gleicher Entfernung; diese Linie enthält also ein aus zweien bestehendes Mannigfaltige, was, in einem Ganzen und nach dessen Gesetze gebildet, unter sich ähnlich, aber mit voller Verschiedenheit gebildet ist. So auch das Universum, insofern es in seiner Einheit Vernunft und Natur enthält und stetig bildet. Wunderlich vielleicht wird Ihnen bei diesen Betrachtungen zu Muthe sein, und abenteuerlich auf gewisse Weise werden sie Ihnen erscheinen; und doch werden Sie sich eben so wenig wie ich überführen, dass es durch Zufall so geordnet ist, dass die Natur die Kreislinie vermeidet, alle ihre Planeten in Ellipsen um ihre Sonnen wandeln lässt, welche Sonnen in dem einen Brennpuncte der Ellipse gestellt sind, und dass sie eben so am menschlichen Leibe, als an ihrem vollständigsten und schönsten Werke die Eilinie in der grössten

Mannigfaltigkeit herrschen macht, und dabei, was das Ueberraschendste ist, das Haupt des Menschen in einer Ovale bildet, die unter ihres Gleichen wiederum die schönste ist, dass sie diese Ovale aufrecht stellt, den rundern Theil gewiss nicht vergeblich nach der Sonne und den spitzigeren nach der Erde gekehrt, das Gehirn als das Organ der Vernunft in den obern Theil gelagert und die Organe der natürlichen Erhaltung in den untern, der Erde näher verlegt hat; genau folgend dem Wesen des Ovals, dessen oberer Theil in der Art seiner Construction der Vernunft, der untere aber der Natur entspricht; — wovon ich hier nicht weitläufiger und gründlicher sein kann. — Sie werden überzeugt sein, dass die Kenntniss der Geometrie dem Maler besonders nothwendig ist, ja im technischen Theile seiner Kunst (das ist in dem, der zur äusseren Darstellung der Schönheit gehört) als Formenlehre und perspectivische Wissenschaft unentbehrlich ist; aber auch, was das Innere der Kunst, die Schönheit der Gestalten betrifft, empfehle ich Ihnen ihr Studium, und besonders solche Betrachtungen, zu denen ich Ihnen hier eine freilich sehr unvollendete Anleitung in einem Beispiele gegeben habe. Auch habe ich hier blos von Linien, noch gar nicht von Flächen geredet, deren Betrachtung noch tiefer und verwickelter, aber dem Leben näher ist. Dass also und wodurch die Eilinie schön sei, und warum gerade am menschlichen Leibe sie angewendet worden wird Ihnen wenigstens in einem dämmernden Lichte entgegenschimmern, und beiläufig sage ich, dass die von Hogarth mit Recht, aber einseitig, gepriesene (sehr oft auch verkehrt angewendete) Wellen- und die Schlangenlinie aus der Eiline und aus Flächen entsteht, die eiförmig gebildet sind. Wollte ich nun mein Beispiel, woran ich obige Idee der Schönheit zu erläutern suche, vollständig, auch nur oberflächlich, durchführen, so müsste ich eben so von der Schönheit der zeitlichen Bestimmungen des Leibes und von der Schönheit der Bewegungen reden; dies aber behalte ich mir auf ein andermal vor, damit das angeführte Beispiel hier nicht allzulang ausfalle.

b) Ich habe so eben zu erläutern gesucht, dass Alles, was schön ist, dadurch und insofern schön sei, als es durch seine Endlichkeit dem ewigen Universum gleich ist. Mit Bedacht habe ich gesagt „gleich ist," ich hätte sogar sagen können: „als es durch seine Endlichkeit das Universum selbst ist." Einige nämlich glauben, dass das Schöne dadurch schön sei, dass es das Unendliche bedeute, oder dass man sich das Unendliche unter dem Bilde schöner Dinge denken könne. Dadurch würde aber das Schöne zum blossen Zeichen erniedrigt, einem Buchstaben nicht ungleich, und würde nichts an sich sein, noch weniger Leben haben. — Nicht also ist das

Schöne schön, weil es das Universum bedeutet, sondern weil es das Universum in seinen Schranken selbst ist; da es nun das Universum selbst seinem Wesen nach ist, so ist es freilich zugleich ein Bild und ein Zeichen des Universum. Es ist also bei einem Kunstwerke, Gedicht, Gemälde, Musik u. s. w. nicht zu fragen: was bedeutet es?, sondern: was ist es?; nicht: ist es durch seine Bedeutung schön?, sondern: ist es durch sein Sein oder Wesen schön?

c) Wo bleibt aber, werden Sie sagen, die sonst gewöhnliche Erklärung des Schönen, dass es nämlich dasjenige sein soll, was ein uninteressirtes Wohlgefallen erregt? Ich läugne zwar nicht, dass das Schöne, zumal bei wahrhaft gebildeten Menschen, ein uninteressirtes Wohlgefallen errege, allein bedenken Sie Folgendes. Dieses Merkmal sagt nicht das Wesen der Sache, sondern eine Wirkung des Schönen auf das Gemüth aus. Deshalb nun, weil das Schöne eine Darstellung des Universum ist, erregt es jenes Wohlgefallen; also, weil es schön ist, so gefällt es; nicht aber, weil es gefällt, ist es schön; denn es muss doch schon, ehe es gefällt, und vom Gefallen abgesehen, schön sein. Weil aber die Seele selbst eine Darstellung des Universum ist und nach nichts Anderm strebt, als dem göttlichen Universum gleich zu sein, so erfreut sie sich und wird, ohne eines Nutzens zu begehren, zu Gott erhoben, wenn sie in irgend einem schönen Wesen ein Gleichniss ihrer eigenen Idee und eine lebendige Offenbarung der Gottheit erblickt.

2) Folgerungen. a) Das Schöne ist ewig, wenn es gleich in der Zeit erscheint; denn es ist dadurch schön, dass es in seinen Schranken, wozu auch die Zeit gehört, dem Unbeschränkten, dem Absoluten, der Gottheit oder dem Ewigen gleich ist. Die Zeit ist also der Schönheit zufällig, insofern diese ewig ist. Es ist also seiner Natur nach unvergänglich, wenn gleich das Kunstwerk der Zeit nach untergeht. Ewig aber nenne ich das, was zur Zeit gar kein Verhältniss hat, und das, was es ist, gar nicht in und durch die Zeit ist.

b) Das Schöne ist göttlich und heilig; denn es gleicht Gott als dem ewigen Universum und seinem ewigen Gesetze; aber eben dadurch, dass etwas in der Zeit göttlich ist, ist es heilig.

c) Das Schöne ist frei, d. i. es hat seinen Werth in und an sich selbst; denn es ist göttlich.

d) Das Schöne ist nicht nützlich seinem Wesen nach, oder: es ist nicht dadurch und in dem Grade schön, als es nützlich ist; doch kann es zufälliger Weise nützlich sein. Denn nützlich ist Alles, insofern es an sich selbst keinen Werth hat, sondern einem andern Dinge dient, was ausser ihm ist. Aber das Schöne ist an sich selbst, was

es ist, weil es heilig und göttlich ist, also ist es seinem Wesen nach gar nicht nützlich, sondern unnütz.

Der Künstler also, wenn er gleich durch seiner Arbeit Lohn sich den äusseren Nutzen verschafft, muss doch die Würde seiner Kunst fühlen und ehren und nie um des Nutzens willen arbeiten, noch weniger seine Werke um des Nutzens willen entstellen und schlechter machen.

e) Das Nützliche muss von der Vernunft in Schönheit gekleidet und gleichsam dadurch verhüllt werden. Denn es geziemt der Vernunft, nur Werke zu machen, welche an sich selbst etwas sind, also schöne nur und göttliche. Muss also die Vernunft zu ihrem äussern Bestehen nützliche Werke verfertigen, als da sind Wohnungen, Strassen Gärten, Möbel, Kleider u. s. w., so müssen sie so gebildet werden, dass sie auch an sich selbst etwas sind, also das Nützliche an ihnen zufällig wird. Dies kann aber nur durch ihre Schönheit geleistet werden. Die Idee also: „uns des Nutzens der Dinge in ihrer Schönheit, in schönem Luxus, vergessen zu machen,“ ist der Vernunft nothwendig und derselben würdig.

f) Die schöne Kunst ist die würdigste Bestimmung des Menschen. Denn die Bestimmung des Menschen ist selbst keine andere, als in seinem ganzen Leben göttlich zu sein, das ist, sein eigenes Leben als ein schönes Kunstwerk zu vollenden, das reich an schönen Kunstwerken sei. Nun ist das Schöne von allen Dingen ihr Göttliches, also muss der Mensch bestrebt sein, seinem eignen Leben durch Darstellung des Schönen aller Art in schöner Kunst Schönheit und Göttlichkeit zu geben. Der Mensch also sei als schöner Künstler seines eignen Lebens sittlich oder moralisch, und bilde lebendige Schönheit in schönen Kunstwerken, welche der Gottheit und der Vernunft würdig sind! —

Eine Abhandlung über Schönheit

aus dem Reisetagebuche vom 18. Sommering (Juni) 1817,

geschrieben zu Rom.*)

---

§ 1. Schön ist, was und sofern es an der Eigen-urend-begrenzt-heit wesengleich ist (Wesen selbst vollähnlich darist, ⊡ darstellt).

§ 2. Die Schönheit darist alle Wesenheiten Wesens („alle Eigenschaften Gottes“) als einen Wesenheitgliedbau.

§ 3. Die vollwesentliche Vereinschönheit (Mälschönheit) ist Wesen-verein-Menschheit (die mit Wesen orvereinlebige Menschheit). Das ist Wesenmälleibmälgeist-invereinwesen.

§ 4. Es ist Eine Schönheit, und Ein Schönes, d. i. Ein Wesen, was da schön ist, — Wesen; und: Schönheit ist die Ortheilwesenheit (Oreigne) Wesens in sich selbst, sich selbst als Inorbegrenztes wesengleich (gleichwesentlich) zu sein.

Anmerkung 1. Schönheit ist also Inselbgrenzheitgleichheit; Inselbgleichheit Wesens in an der Inbegrenztheit.

2. Jene Vollvereinschönheit (Ormälschönheit) ist Intheil der Einen Schönheit Wesens.

3. Die Schönheit in an Wesen ist also, so der Art als der Zahl nach, nur Eine, eine ganze, gliedbauige.

§ 5. Nach der Seinart ist die Schönheit gliedbauig, orseinliche, urseinliche, ewige, zeitliche, zeitewige, urzeitewige.

---

*) Was hier steht, habe ich schon seit 12 Jahren gewusst und vielfach in meinen Handschriften dargestellt; aber das Folgende ist in Sprache eigenthümlich, deshalb habe ich es niedergeschrieben.

Anmerkung 1. Die Schönheit des Einen Wesenlebens in Wesen ist also nur ein Intheil der Einen Orseinschönheit Wesens.

2. Auch das Ewige, und alle Wesen als ewige, sind schön; und jede an jedem Inwesen dargelebte Schönheit ist auch, ewig betrachtet, schön.

§ 6. Jedes Intheilwesen Wesens inist, wesenähnlich, seine Eine Eigentheilschönheit.

Also Leibwesen ist selbeigenschön, Geistwesen ist selbeigenschön, Menschheitwesen ist selbeigenschön.

§ 7. Alle Intheilwesen vereinwesenen ihre Selbeigenschönheit mit allen Intheilwesen.

Also:

Wesen Orwesen	vereinwesenen mit	Wesen Orwesen
Urwesen	ewig,	Urwesen
Leibwesen	zeitlich,	Leibwesen
Geistwesen	zeitewig,	Geistwesen
Leibmälgeistwesen	urzeitewig	Leibmälgeistwesen
Wesenmälleibmälgeistwesen	ihre Eigenselbschönheit	Wesenmälleibmälgeistwesen.

———————————*)
·|·
om

Also vereinlebt Leibwesen (Natur) seine Inselbschönheit mit Geistwesen, und umgekehrt, spiegeln sie ineinander und bilden sie ineinander ein, und die Menschheit empfängt in sich, beide und die Eigenschönheit Wesens als Urwesens und bildet wechselseitig diese Theilschönheit nach; die Leibschönheit in Geistschönheit, die Geistschönheit in Leibschönheit, und beide vermält als Eine menschliche Schönheit.

§ 8. Auch Demuth, Selbverzichtung ist Theilschönheit, weil sie Ausdruck ist des wesenähnlichen und wesenvereinten Lebstandes urendlicher Wesen, welche in Wesen sich richtig lebengestellt schauen, fühlen, wollen. Denn in der Demuth erscheint wirklich das Urendwesen ⊡ mit Wesen versöhnt, in der That Wesen gleichgemacht in und mit seiner Urendlichkeit, es ist nun wahrhaft seine Urendlichkeit, weil es dieselbe so schaut, fühlt, will, darlebt, als diese Eigenurendlichkeit an sich wahrheitlich ist in Wesen und mäl Wesen.

§ 9. Schönheit des Lebens, Schönlebheit (und Lebschönheit) ist Intheileigne der Wesenlebheit (der Güte Wesens und aller seiner Inwesen).

*) Das Zeichen |· oder ·|· (in allen Lagen) bedeutet: „oder, sive“, „Zeichengleichheit“, Einerleiheit der bezeichneten Sache bei verschiedenen Zeichen bez. Wörtern.

Das Schöne ein Theil des Guten; also Alles, was lebschön ist, ist insofern gut, aber aufdas Or-, Ur- und Ewigschöne passt die Eigne der Gutheit nicht, weil letztere eine Lebeigne Wesens ist.

§ 10. Es ist Pflicht der Menschheit und des Einzelmenschen, die Schönheit Wesens in Einer Selbeigenschönheit darzuleben und zu fühlen.

Also auch alles Or-, Ur-, und Ewigschöne zu schauen, alles Lebschöne zu schauen, zu fühlen, zu wollen, zu lebüben (sich dazu lebbelebigen) und zu darleben.

Also alles Einzelschöne in seinem Lebenkreise zu hegen, zu schonen, zu retten, ausbilden zu helfen, in Leibleben, Geistleben, Leibgeistleben.

Es ist Pflicht, dass der Einzelmensch schön sei; in Gedanken, Wort und That; in Geberde, Bewegung, Stellung; in allen Sinnthätigkeiten und Sinngenüssen; in jeder seiner Liebe, in allen seinen Eigenlebnissen, Selb- und Vereinlebnissen.

Die Schönheit ist nicht eine Aussenzuthat des Guten, der Gutheit d. i. der Wesenlebheit, sondern ein Wesenintheil der letzteren.

Diese Wahrheit muss daher im Menschheitbunde allseitig erklärt, allvereiniget werden.

Anmerkung. Hätten Christen, Moslemen u. s. w. dieses bedacht, so hätten sie die Schönkunstwerke der Widergläubigen nicht frevelhaft zerstört und nicht geglaubt, „damit Gott einen Dienst zu thun".

§ 11. Die Lebbildung (Darlebung) der Schönheit ist Kunst, d. i. Schönheitdarlebung (Schönheitung, Schönheitbildung, Schönbilde).

§ 12. Ein Inwesen, sofern es Schönheit darlebt, schön lebgebildet wird (invon sich selbst, oder durch ein anderes Wesen) ist ein Kunstwerk.

§ 13. Es ist an sich Eine Kunst Wesens als des Einen Künstlers, die da orlebbildet das Wesenleben als Ein Kunstwerk.

§ 14. Und in der Einen Kunst des Einen Künstlers zu dem Einen Kunstwerke ist wesengliedbau-vollähnlich ein Oringliedbau der Kunster, der Künstler, der Kunstwerke (als Einer Kunstwelt).

Jeder Mensch, als Künstler, ist Intheil Gottes, Wesens als des Einen Orkünstlers.

Mit jedem echten Künstler orvereinlebt Wesen eigenleblich als der Eine Orkünstler.

Jedes echten Künstlers Kunsttrieb ist ein urendlicher

eigenleblicher Intheil des Einen Kunsttriebes Gottes; und eigenleblich vereint mit dem Einen Kunsttriebe Gottes.

Jedes echte Kunstwerk ist Wesen-Intheil des Einen Kunstwerkes Wesens.

Echte Kunstbildung (Künstlerthätigkeit, Kunstung) mitfähiget zu Eigenvereinleben mit Wesen.

Ohne Wesen zu schauen, zu lieben, zu wollen, ahmzuleben ist keine Kunst, keine Kunstschönheit möglich.

Alle Kunst ist ihrer orwesenlichen, urwesenlichen und ewigen Wesenheit nach gottinnig und gottvereint; in Ahnung, oder im Schauen.

Hier ist klar, was von dem Schaumälfühlmälwoll-Menschheitleben im Menschheitbunde für das Menschheitkunstleben und für Menschheitlebenschönheit zu erwarten ist.

Raphael, Mozart, Phidias, Michel Angelo haben ihre Werke in Ahnung dieser Wahrheit gebildet; sofern ihre Ahnung rein wesengemäss war, haben sie Schönes gebildet; sofern sie verunreint war, ist ihr Kunstschönes unrein, mit Fremdwesentlichem, Eitlem, Hässlichem gemengt, ⊡ ein Diamant im Kothe.

Sinnstörender Druckfehler.

Im Abriss der Aesthetik von Krause, herausgegeben von J. Leutbecher, Göttingen 1837, muss es S. 14, § 17 Z. 10 für: Grundlinie heissen Gradlinie.

Tafel über die Gliedbauverschiedenheit der poetischen Schönheit.

(Die Tafel enthält die ganze Eintheilung der Poesie in ihre Gattungen und Arten.)

Die poetische Schönheit und das poetische Schöne ist:

A. Nach ihrer bez. seiner eigenthümlichen Wesenheit		B. Nach der eigenthümlichen Wesenheit des Inhaltes (Nach den eigenthümlichen Sachwesenheiten, objectiven Eigenschaften.)				
I. der Darstellung	**II. der Sprachform**	**III. Nach dem Gegenstande**	**IV. Nach der zeitlichen Entwickelung**	**V. Nach dem Stile**	**VI. Nach der Lebensbeziehung**	**VII. Nach dem Endzwecke**
1. episch 2. lyrisch 3. dramatisch	1. Prosa selbfreiformig (vernunftformig idealformig) 2. metrisch ganzfreiformig (naturformig realformig) beides vereint selbvereinganzfreiformig vernunftnaturformig idealrealformig.)	1. religiöse 2. weltliche 3. beides vereint.	1. altzeitliche 2. mittelzeitliche (mittelalterliche) 3. neuzeitliche *)	im 1. hohen 2. mittleren 3. niederen Stile	1. harmonische 2. tragische und komische 3. humoristische	1. rein dem Selbstzwecke der Schönheit dienend. 2. angewandt dem äusseren Zwecke der Lebenbildung dienend. 3. beides zugleich.

Diese Tafel enthält also $3^7 = 2187$ Glieder, d. i. mithin auch 2187 Kunstgattungen. Jede dieser Kunstgattungen hat sieben Grundbestimmnisse Z. B. Klopstocks Messias ist ein episches — metrisches — religiöses — neuzeitliches — hohes — tragisches — reines Gedicht. Goethes Wilhelm Meister ist ein epischlyrisches — prosaisches — weltliches — neuzeitliches — harmonisches — angewandtes Gedicht im mittleren Stile.

Laokoon ist ein dramatisches — selbfreiformiges — religiöses — altzeitliches — hohes — tragisches — reines Rundbildwerk. Beethovens Symphonien sind dramatische — ganzfreiformige — religiösweltliche — neuzeitliche — hohe — humoristische — reine Tongedichtwerke.

Lehrbaubemerk: Diese Tafel ist omgliedbaulich zu vollenden.

*) Eigentlich ist diese Abtheilung gemäss dem Gliedbau der Lebensalter der Menschheitgeschichte zu machen. Nämlich:

Poesie

1) des ersten Hauptlebenalters,
Poesie der Kindheit der Menschheit
(untergegangen in der jetzigen Erinnerung der Menschheit).

2) des zweiten Hauptlebenalters,
Poesie der Jugend der Menschheit.
a) erste Periode.
α) erste Unterperiode lebt nur unbestimmt fort: im Sagen- und Mythenthum.
β) zweite Unterperiode: heidnische Poesie.
b) zweite Periode: christliche, mittelalterliche.
c) dritte Periode: moderne Poesie.
α) erste Unterperiode
β) zweite Unterperiode
γ) dritte Unterperiode.

3) des dritten Hauptlebenalters
Poesie der Reife = wesenschauige, wesseninnige, absolute, absolut organische Poesie (soll noch kommen).

II.

Die Kunst

bildet zeitlich Bestimmtes, Eigenlebiges (Individuelles).

I. Nach dessen Selbwesenheit, um es selbst zu vollenden, sowohl in sich als in seinen Lebenverhältnissen und Vereinigungen.		II. Blos nach dessen Verhaltwesenheit, um der Wesenheit anderes Wesentlichen willen	
Selbwesenkunst	nach dessen ganzer Wesenheit nach einzelnen Theilwesenheiten; so nach dessen Schönheit Schönkunst.	**Nützliche Kunst Nutzkunst.**	innere, dass das Wesen sich selbst nütze, äussere, dass es ein Anderer nutze, inner-verein-äussere (beides zugleich).

III.

Beides im Verein

Selbvereinnutzkunst,

und darin als besonderes Gebiet

Schönvereinnutzkunst.

III.

Die Baukunst

gestaltet Vororganisches

1) Nach der Idee der Ganzheit, nach der Naturidee, rein, wie es die Natur auch gestaltet.
(Naturgebild)
Weiblicher-Charakter.

2) Nach der Idee der Selbheit, nach der Vernunftidee, wie es nur die Vernunft gestaltet.
(Geistgebild)
Männlicher Charakter.

3) Beides vereint.
(Natur- vereint mit Geist-)gebild
Männlich-weiblicher = ehelicher Character.

Anmerkungen

zu

Chr. Fr. Krauses Aesthetik

von

Dr. Paul Hohlfeld.

Zu S. 2, Z. 36. Auf die verschiedenen Bedeutungen von „Natur" macht Krause aufmerksam in der Schrift: Von der Würde der deutschen Sprache S. 63.

Zu S. 3, Z. 5. Unter „Kunst" ist hier nur die „schöne Kunst" zu verstehen; denn das Gebiet der Kunst überhaupt ist in gewisser Hinsicht weiter als das Gebiet des Schönen: man denke nur an die „nützliche" Kunst.

Zu S. 5, Z. 4 ff. Gemeint ist der letzte Zweck der Erziehung des Menschen „an sich;" denn der höchste Zweck der Erziehung ist Vereinheit mit Gott. Vgl. S. 354, Z. 6 f.

Zu S. 5, Z. 6 f. Der Mensch ist das nützlichste „endliche" Wesen; denn das nützlichste Wesen ist auch nach Krause Gott, unbeschadet seiner Selbstwürde. — Ueber die Erziehungskunst vergl. Krause, Urbild der Menschheit, 2. Aufl. S. 226 f.

Zu S. 6, Z. 6 f. Mit dieser Einsicht ist der Kant'sche Dualismus von Wesen und Erscheinung überwunden und das unrichtige Vorurtheil Kants von der Unerkennbarkeit des Dinges an sich widerlegt.

Zu S. 6, Z. 10. Gemeint ist die „angewandte" Philosophie der Geschichte. Vergl. Lebenlehre S. 20 f.

Zu S. 6, Z. 20. „überall" hat den Sinn von „überhaupt".

Zu S. 6, Z. 28 f. Eigentlich ist die reine empirische oder historische Erkenntniss des Schönen nur von gleicher Wichtigkeit wie die „ewige oder begriffliche" Erkenntniss des Schönen, welche nur ein Theil der philosophischen Erkenntniss überhaupt ist. Die philosophische Erkenntniss enthält aber auch noch die „urwesentliche" Erkenntniss, welche höher und von höherer Wichtigkeit ist als die „geschichtliche", und die unbedingte (absolute) Erkenntniss, welche von unbedingter, unendlicher, unvergleichbarer Wichtigkeit ist. Vgl. Abriss der Logik S. 59 ff. Grundwahrheiten S. 145 ff.

Zu S. 6, Z. 37. Genauer als „Kunstgeschichte" wäre: Kunstgeschicht-„Wissenschaft", am genauesten: Erdmenschheit-Schönkunst-Geschichtwissenschaft. Vgl. Lebenlehre S. 4.

Zu S. 6, Z. 37 f. Die Beschreibung ist der Erzählung ganz ebenbürtig; auch die beschreibende Poesie wird im Folgenden von Krause,

wider das unrichtige Vorurtheil Lessings im Laokoon, als der erzählenden, im engeren Sinne epischen Poesie ebenbürtig nachgewiesen.

Zu S. 7, Z. 13 f. „Schönkunstgeschichte“ ist das erste Mal im sachlichen Sinne, als zeitliche Entwickelung der Schönkunst, zu verstehen, das zweite Mal aber als „Schönkunst-Geschichtwissenschaft.“

Zu S. 7, Z. 34. Die Natur oder „Leibwesen“ ist nach Krause dem in seiner Art unendlichen Geiste oder Geistwesen, welches in sich das Reich der endlichen Geister enthält, nebengeordnet und ist selbst ein lebendiges und selbstinniges (persönliches) Wesen, welches als Urwesen ihres Gebietes, als Urleibwesen, als „Mutter Natur“ oder natura naturans, nach Urbegriffen (Ideen) mit eigenthümlicher realer Freiheit über und in ihrem Innern, der Körperwelt, waltet und schafft, ähnlich der Vorsehung Gottes-als-Urwesens im Weltall. Vgl. Krause, Menschheitgebote. Neue Zeit, Heft 5, S. 40 f.

Zu S. 8, Z. 6 v. u. „Lebendigste Erkenntniss“ ist die Philosophie nur als auf die Erfahrungswissenschaft angewandte Philosophie.

Zu S. 9, Z. 19. „Göttliche Richtung“ der Künstler ist hier die bejahige Richtung derselben auf, oder wie Krause lieber will, „zu“ Gott und auf das Göttliche, d. h. das Gottähnliche, im Leben. Diese Richtung der Künstler ist ähnlich der bejahigen, unbedingten Richtung, mit welcher Gott sich zuerst zu sich selbst richtet oder bezieht und dann auf das Göttliche in ihm, in der Welt und im Leben der Welt. Krause ist der erste Denker, welcher „Richtung“ als einen allumfassenden Gott- und Weltbegriff nachweist, was auch für die Philosophie der Mathematik von entscheidender Wichtigkeit ist. Vgl. Vorlesungen über das System der Philosophie S. 410 f.

Zu S. 9, Z. 26. „Trieb“ ist die Richtung des Vermögens auf die Thätigkeit, oder mit anderen Worten: Die Beziehung der ewigen Ursachlichkeit auf die zeitliche. Vgl. System S. 500.

Zu S. 9, Z. 4 v. u. Der Begriff der „Bedingung“ wird von Krause in seinen Darstellungen der Rechtsphilosophie auf das Gründlichste erörtert; Abriss S. 28 ff.; Vorlesungen S. 48 ff.

Zu S. 9, Z. 3 v. u. Die Natur als Urleibwesen giebt nur die leibliche Seite der Kunstbegabung, gesunde Sinne, Körperkraft u. s. w. Das Genie, der Genius oder Urgeist, ist nach Krause (Menschheitgebote S. 46 f.) der oberste, göttliche Wesentheil des Menschen, der zugleich ein Glied des Urwesenreiches ist, mit welchem Gott-als-Urwesen zeitlich vereinwirkt, so dass jedes Werk des Genius ein theils nebennatürliches, theils übernatürliches Wunder ist. (Vgl. Lebenlehre S. 143 f.)

Zu S. 10, Z. 6. Die Tugend ist nach Krause theils leiblich, theils geistig, theils endlich beides vereint; die Anlagen zur Tugend sind dementsprechend auch körperliche oder natürliche im engeren Sinne, geistige und geistig-leibliche oder wahrhaft menschliche (Menschheitgebote S. 93 ff.).

Zu S. 10, Z. 13. Die scheinbare Bevorzugung Einzelner durch Kunstgenius und Talente erklärt sich nach Krause daraus, dass an sich und in der unendlichen Zeit alle Geister gleich begabt, „gleichfähig“, Lebenlehre S. 305, sind, während für endliche Zeiträume jetzt der, jetzt jener als höher und umfassender begabt erscheint und in zeitlicher Hinsicht auch wirklich ist.

Zu S. 10, Z. 19 ff. Ueber reine und angewandte Naturphilosophie enthalten die Handschriften Krauses noch mehr und noch Tieferes, als die Druckschriften, die Naturphilosophie, die psychische Anthropologie, die verschiedenen Bearbeitungen der Erkenntnisslehre, die Philosophie der Geschichte etc.

Zu S. 10, Z. 27 ff. Vgl. Gustav Portig, Religion und Kunst in ihrem gegenseitigen Verhältniss. Iserlohn, Bädeker. 2 Theile, 1879 und

1880; Krauses Kunstlehre ist daselbst, Theil II, S. 156—160, dargestellt und recht anerkennend beurtheilt,

Zu S. 11, Z. 12. Die Wahrnehmung der selbst sinnlichen Phantasiegebilde ist eine innerlich sinnliche.

Zu S. 12, Z. 8 v. u. Der berühmte Hegel'sche Aesthetiker Vischer erklärt dagegen „schöne Wissenschaften" für einen „Widerspruch". (Aesthetik I, S. 7).

Zu S. 13, Z. 5 v. u. Die combinatorische (folgebildliche) Vollständigkeit und Wohlordnung ist eine Haupteigenthümlichkeit und ein Hauptvorzug des Krause'schen Wissenschaftgliedbaues. Krause ist übrigens der Erste und bis jetzt Einzige, welcher die Combinationslehre ganz rein, d. h. abgesehen von Zahl und Grösse (Grossheit) bearbeitet hat (1812). Angewandte Combinationslehre ist in gewisser Hinsicht jede seiner Schriften.

Zu S. 14, Z. 22 ff. „Wesentliche" Beziehung ist hier die Vereinheit der Wesenheit eines Gegenstandes mit einem Wesen, worin eben das Innesein (Erkennen und Fühlen) besteht.

Z. S. 15, Z. 2. Das „zuhöchst" ist ungenau. Der objective Begriff ist allerdings „höher" als der subjective Begriff; aber der „urwesentliche" Begriff ist höher als beide; und vom „Wesenbegriff" sollte nicht einmal gesagt werden, dass er der „höchste" sei, weil er der unendliche, unbedingte Begriff ist. Der „Wesenbegriff" ist indess immer nur die eine Seite der „Theilwesenschauung", der Idee, im unbedingten Sinne. S. Krauses Abriss der Logik S. 60 f. und Grundwahrheiten der Wissenschaft S. 148 ff.

Zu S. 15, Z. 8. Die Schwierigkeiten der Selbstbeobachtung werden von Krause keineswegs übersehen oder unterschätzt. Vgl. Menschheitgebote S. 54. Gemeint ist hier, dass wir nur uns selbst „unmittelbar" beobachten können (Grundwahrheiten S. 32 ff.).

Zu S. 15, Z. 14. Diese „Relativität" oder Aussenbezuglichkeit ist selbst eine wesentliche Seite der ganzen, vollen Wahrheit und der Wirklichkeit; bei allem Endlichen ist sogar die Gesammtheit der Aussenbeziehungen unendlich reicher als die Beziehungen dieses Endlichen auf sich selbst.

S. 15, Z. 31. Nur auf dem Standorte der gewöhnlichen, vorwissenschaftlichen Bildung ist der Eindruck des Schönen „unbegreiflich", nicht auf dem wahrhaft wissenschaftlichen, philosophischen Standorte.

S. 15, Z. 33 ff., weiter unten, S. 16, Z. 24 ist genauer und vollständiger vor dem Verstande noch „die Vernunft" genannt. Im Abrisse der Aesthetik S. 6 steht geradezu: Spiel „der Vernunft", des Verstandes und der Einbildungskraft.

Zu S. 17, Z. 24. Andere leiten „schön" von „schauen" ab. Vielleicht sind auch „scheinen" und „schauen" urverwandt.

Zu S. 17, Z. 27. Ueber das Licht, vgl. System S. 327, 332, 334.

S. 18, Z. 8. Gemeint ist die Ausgabe der Ethik von Paulus, Gesammtausgabe der Werke Spinozas, Bd. II, S. 74. Krauses Handexemplar des Spinoza mit vielen werthvollen Bemerkungen in lateinischer Sprache ist noch vorhanden.

Zu S. 18, Z. 12 f. v. u. „Neigung" ist Richtung des Gefühles.

Zu S. 18, Z. 2 v. u. „Liebe" vgl. System S. 538 ff.

Zu S. 19, Z. 5 f. Umgekehrt ist auch die Liebwürdigkeit ein Grundzug des Schönen und der Schönheit.

Zu S. 20, Z. 25 f. Die Ableitung des Wortes „geniessen" von genesen" ist unrichtig. Das Grundwort von „geniessen" ist verwandt mit „Nutzen" und „nützen", dagegen das von „genesen" mit „Nahrung" und „nähren."

Zu S. 21, Z. 7 u. 5 v. u. Statt „Einheit der Art nach" ist besser: „Einheit der Wesenheit, Wesenheiteinheit (unitas essentiae), vgl. Z. 2;

S. 22, Z. 19, 29 v. u. System S. 364 f. Denn „Art, Artheit, Qualität" ist eigentlich „entgegengesetzte Wesenheit oder Gegenwesenheit", vgl. System 404 f.

Zu S. 22, Z. 12 v. u. Ueber „Stetigkeit" vgl. System S. 452.

Zu S. 22, Z. 4 f. v. u. Ueber „Einheit der Zahl oder der Form" s. System S. 364 f., 371. Die Zahleinheit ist in sich Gegeneinheit, Mehrheit, Vielheit bez. Vielzahligkeit, vgl. System S. 409 f.

S. 23, Z. 12. „Harmonisch" ist der Gegensatz zu „tragisch", „harmonisch" ist die kampflose Schönheit des Lebens, etwa gleichbedeutend mit „idyllisch."

Zu S. 25, Z. 7 f. Ueber „Selbständigkeit" vgl. System S. 365 ff.

Zu S. 27, Z. 6 f. v. u. Ueber „Sprache" vgl. System S. 443 ff.; Abriss des Systems S. 51—66; Grundwahrheiten S. 204—226.

Zu S. 28, Z. 2 f. v. u. Ueber „Verhältniss" vgl. System S. 406, 455, 465. Arithmetik S. 35 ff, 132 ff.

Zu S. 29, Z. 4 ff. Schönheit ist ein selbständiger Begriff, nicht ein relativer. — Sofern „Schönheit" Gottähnlichkeit ist, ist es doch ein Verhältnissbegriff: „innere Selbstähnlichkeit" Gottes, System S. 447 ff.

Zu S. 30, Z. 5 ff. Ueber „Ganzheit" vgl. System S. 365 ff.

Zu S. 31, Z. 7 f. Grösse, Grossheit. Krause unterscheidet genau zwischen Grösse oder Grossniss, quantum, und Grossheit, quantitas. Grossheit ist zuerst von Krause richtig erklärt worden als „begrenzte Wesenheit" oder „endliche Ganzheit;" vgl. Arithmetik S. 20 ff. Combinationsl. u. Ar. S. 79. System S. 413.

Zu S. 31, Z. 15 ff. Ueber „Grenze" und „Gestalt" s. S. 412. — „Form" hat hier nicht den allgemeinen Sinn von Satzheit, Position, sondern den engeren — „Art der Begrenztheit."

Zu S. 31, Z. 22 ff. Ueber „Raum" vgl. System S. 326 f. Novae theoriae linearum curvarum specimina V, pag. 3 sq.

Zu S. 31, Z. 12 v. u. Ueber „Zeit" s. System S. 473 ff.

Zu S. 31, Z. 10 v. u. Ueber „Gestaltung" vgl. System S. 479. Arithmetik S. 2. Combinationsl. u. Arithm. S. LIX.

S. 31, Z. 1 v. u. Ueber „bestimmt" vgl. System S. 407 f.

S. 32, Z. 1. Ueber „unbestimmt" vgl. System S. 450 ff.

S. 32, Z. 17. Ueber „Maass" vgl. Arithmetik S. XV. 43 f. 97.

S. 33, Z. 25. Ueber „innere Grenzen" vgl. System S. 454, 474. Novae theoriae linearum curvarum specimina V, pag. 4 sq.

S. 34, Z. 8. „Kraft" wird von Krause gewöhnlich etwas abweichend erklärt als Grösse der Thätigkeit oder Grossheit bez. Ganzheit der zeitlichen Ursachlichkeit. System S. 501.

S. 34, Z. 21 f. Zur Verdeutlichung des Begriffes „Umgrenzung" vgl., was System S. 412 f. über „Umgrenze" gesagt ist.

S. 34, Z. 14 v. u. „neben" ist ungenau für: „an-unter." Im Lateinischen könnte es durch praeter übersetzt werden: das deutsche „ausser" hätte jedoch als „ausserhalb", extra, missverstanden werden können.

S. 35, Z. 5 f. v. u. Ueber „zusammengesetztes Verhältniss" vgl. Arithmetik S. 228—230.

S. 36, Z. 2 f., 3, 16 f., Z. 5 v. u. Eigentlich befasst nur die „Wesenheit", als ungetheilte, unbedingte, das Schöne ganz, auch seine Gegenwesenheit oder Mannigfalt. Letztere ist ausser-unter der Einheit.

S. 36, Z. 10. Zunächst ist die „Gehaltwesenheit" nebst der „Formwesenheit" als an bez. an-unter der „Wesenheit" zu erkennen, und dann erst auch an der „Einheit."

S. 36, Z. 17 ff. Vgl. S. 38, Z. 9 f. Der Satz ist nur subjectiv und nur für die aufsteigende Betrachtungsweise (Methode) richtig: an sich zeigt sich umgekehrt die Gegenwesenheit oder Mannigfalt in der

Form der Vielheit oder Mehrheit, gerade wie die Wesenheit in der Form der Einheit.

S. 36, Z. 17 f. Die Vielheit kann auch eine unzahlige oder irrationale sein; vgl. Arithmetik S. 142 f.

S. 36, Z. 22 f. Vgl. S. 38, Z. 10 ff. Ganz streng genommen müsste es heissen: „In der Einen Selbständigkeit des Ganzen findet sich untergeordnete Selbständigkeit der Theile, oder: in dem Einen selbständigen Ganzen finden sich untergeordnet-selbständige Theile."

S. 38, Z. 24 f. Erkennen und Empfinden sind an sich zeitlos, ewig, also Zustände und keine Thätigkeiten; hier sind aber Erkenntnissthätigkeit oder Denken und Gefühlsthätigkeit gemeint. Das Wollen ist immer eine Thätigkeit. Vgl. System S. 378 ff., 480, 501 ff.

S. 39, Z. 19 f. v. u. Die dreifache Grundwesenheit ist die Gegenwesenheit oder Mannigfalt in Verbindung mit der Gegenselbheit oder (Wohl-) Verhaltheit und mit der Gegenganzheit oder Theilheit. Die Gegenwesenheit-Einheit ist hier nicht ausdrücklich genannt.

S. 40, Z. 10. Man unterscheide den wesenwidrigen Gegensatz oder Widersatz von dem privativen oder „mangeligen" Gegensatze.

S. 40, Z. 11 v. u. „Lage" ist, wie Krause zuerst gefunden hat, „Beziehung oder Richtung auf eine Raumgrenze."

S. 41, Z. 9 v. u. Ueber „ähnlich" vgl. System 432 ff.

S. 41, Z. 9. Ueber „vorbestimmte Harmonie" vgl. System S. 440.

S. 41, Z. 3 f. v. u. Freiheit und Nothwendigkeit, besser: Selbheit und Ganzheit. System S. 395. Lebenl. S. 504 ff.

S. 42, Z. 18 f. Vgl. Platos Gastmahl. Psychische Anthropologie S. 294.

S. 92, Z. 10 ff. v. u. Ueber „Haupt" und „Rumpf" oder „Gegenhaupt" vgl. Lebenlehre S. 304 und 435. Psychische Anthropologie S. 293 f.

S. 46, Z. 7 ff. Zahlenverhältniss ist wohl zu unterscheiden von Grössenverhältniss.

S. 49, Z. 6 v. u. Bei den griechischen Mathematikern bedeutet „Symmetrie": „Wechselmessbarkeit", commensurabilitas, im Gegensatze zur „Wechselunmessbarkeit", incommensurabilitas. Diesen Sprachgebrauch hat z. B. noch Petrus Ramus (16. Jahrh.). — Für „Symmetrie" in dem Sinne der Neueren braucht Krause: Gleichmittigkeit, Gegenähnlichkeit (von den Hälften des gleichmittigen Ganzen) und Vereingegenähnlichkeit (von dem Ganzen selbst). Auch unterscheidet Krause genau (s. S. 69, Z. 9 f. v. u.) zwischen (nur) einseitlicher, zweiseitlicher, mehrseitlicher, etseitlicher [n-seitlicher] und allseitlicher Gleichmittigkeit. Einseitliche findet sich z. B. beim gleichschenkligen Dreiecke, von der Verbindungslinie zwischen Spitze und Mitte der Grundlinie aus betrachtet; allseitliche z. B. beim Kreise, überhaupt bei allen „regelmässigen" (regulären) Figuren.

Zu S. 50, Z. 5 ff. „Rhythmisch" übersetzt Krause mit „gesetzfolglich", „antirhythmisch" mit „gegengesetzfolglich."

Zu S. 50, Z. 26. Krause ist der Erste gewesen, welcher den Kreis als die gleichförmig krumme Linie, die Kugelfläche als die allseitig gleichförmig krumme Fläche erklärt hat, vgl. Entwurf des Systems der Philosophie 1804, S. 128 ff. Novae theoriae linearum curvarum specimina V, pag. 32 ff. Vgl. L. Buys, Géométrie 1881, p. 551 sv.

Zu S. 50, Z. 10 v. u. Ueber die Ellipse vgl. Novae theoriae linearum curvarum specimina V, pag. X sq. Entwurf des Systems S. 128 ff.

Zu S. 53, Z. 11. Unter „Kegel" ist zunächst ein „gerader Kreiskegel" gemeint, wie vorher unter Walze der gerade Kreiscylinder.

Zu S. 53, Z. 20. Die „loxodromische Linie" wird von einem Schiffe beschrieben, wenn es sich nach derselben Windrichtung bewegt, mit Ausnahme der Fälle, wenn es sich auf einem Meridiane oder einem

Parallelkreise (einschliesslich Aequator) bewegt. Ueber die Geschichte dieser Linie vgl. Günther, Studien zur Geschichte der mathematischen und physikalischen Geographie. Halle, Nebert 1879, S. 333—408.

Zu S. 53, Z. 6 v. u.; vgl. S. 54, Z. 8 v. u. Das Wort „Oval" bezeichnet bald eine Linie, bald einen Körper; bald etwas nur einseitlich, bald etwas zweiseitlich Symmetrisches.

Zu S. 54, Z. 5. Philosophisch-mathematisch. Nach Krause ist die reine Mathematik nur ein Theil der Philosophie oder reinen Vernunftwissenschaft, und zwar eine (besser: die) Wesenheitwissenschaft, und in ihrem obersten Theile ein Theil der Grundwissenschaft, vgl. System S. 24, 312 f., 329, 454 ff.

Zu S. 54, Z. 13 ff. Auch der Leib, nicht blos der Geist des Menschen ist gottähnlich oder gottebenbildlich, vgl. Hase, Hutterus redivivus 6. Aufl. 1845, S. 192. Baier (1750): „Ipsa membra corporis organici analogiam quandam habent ad attributa divina; vultus ad coelum erectus divinae majestatis speciem praebet."

Zu S. 54, Z. 23. Einheit der eigenthümlichen Wesenheit. Ueber die „selbeigene Wesenheit" vgl. System S. 330; über „Alleineigenwesenheit" S. 420, 433, 438, 447, 449 f., 469. Das Alleineigenwesentliche ist in Hinsicht auf das Aeussere zugleich das Gegenwesentliche S. 440.

Zu S. 61, Z. 2 v. u. Anmuth oder Grazie ist Schönheit der inneren Selbständigkeit oder gliedbaulicher Selbheit, entsprechend der Verhältnissmässigkeit oder Proportionalität, welche gewöhnlich nur auf die Grösse oder Grossheit bezogen wird. Die Anmuth ist also eine Theilwesenheit jedes Schönen ohne Ausnahme, nicht blos des „bewegten" Schönen, wie Schiller will.

Zu S. 62, Z. 14 f. v. u. Krause war 1817 in Florenz. Sein ausführliches Reisetagebuch ist noch vorhanden; eine Auswahl desselben soll später herausgegeben werden.

Zu S. 63, Z. 6 v. u. Die „göttliche" oder „religiöse" Grazie eines Menschen besteht in der Schönheit der untergeordneten, aber gottähnlichen Selbständigkeit des Menschen in seinem Vereine mit Gott-als-Urwesen.

Zu S. 64, Z. 12 und 16. „Seligkeit" wird von Krause auch erklärt als das eine, reine, ganze und vollwesentliche Gefühl selbst, Religionsphilosophie 877, das durch Heiligkeit bedingte bejahige Gefühl, ebd. 979, oder Jaheit des Gefühles oder als Gottähnlichkeit bez. Vollkommenheit des Gefühles, noch unterschieden von Gottseligkeit als Seligkeit der Vereinheit mit Gott; s. System S. 381, 497, 534 f., 543.

Zu S. 65, Z. 17 ff. Krauses Erdansicht s. Urbild der Menschheit 2. Aufl., S. 149 ff. Tagblatt des Menschheitlebens, S. 2—4, 35—36. Psychische Anthropologie S. 285. Lebenl. S. 544 ff.

Zu S. 67, Z. 19. „Beschränkt" ist hier so viel wie „endlich, begrenzt"; nicht etwa so viel wie „missbeschränkt" d. h. „wesenwidrig und wesenheitwidrig begrenzt." Vgl. Lebenl. S. 91 ff. System S. 522 ff. Relionsphilosophie 644.

Zu S. 69, Z. 25 ff. Ueber das Ineinandergreifen der verschiedenen Perioden der Geschichte vgl. Lebenlehre und Philosophie der Geschichte S. 267—270.

Zu S. 70, Z. 20 v. u. Ueber „Verhältnissgrösse" vgl. System S. 465; hier hat das Wort die Bedeutung von „Verhaltgrossheit" (quantitas relativa).

Zu S. 72, Z. 17 v. u. Vereinheit oder Vereinwesenheit ist eigentlich das Dritte zur „Wesenheit" und „Gegenwesenheit" oder Mannigfalt; die Vereinheit ist an sich: Vereineinheit; diese wiederum ist an sich: Vereinganzheit und Vereinselbheit.

Zu S. 73, Z. 13 f. Die Vereinheit ist, streng genommen, so wenig

wie die Gegenheit oder Mannigfalt, eine innere Wesenheit der „Einheit", sondern der „Wesenheit", an welcher die Einheit ist. Das Schöne ist als solches ein Wesentliches, Gegenwesentliches und Vereinwesentliches.

Zu S. 73, Z. 15 f. Ueber aller Entgegensetzung ist zunächst die „Wesenheit", nicht die Einheit."

Zu S. 75, Z. 16. Was die „Sphärenharmonie" anbetrifft, so ist nach Zellers Untersuchung, Philosophie der Griechen, I. 3. Aufl. S. 370 ff., das Ursprünglichste, dass die sieben Planeten, einschliesslich Sonne und Mond, aber ausschliesslich der Erde, mit den sieben Saiten der alten Leier verglichen wurden.

Zu S. 78, Z. 6. ἔργω kommt nicht wirklich vor, nur ἔρδω; ebensowenig die Form ἔργανον; der Wechsel zwischen ε und ο ist „Ablaut."

S. 78, Z. 18 v. u. Krause unterscheidet zwischen Mystischem im „gemeinen" Sinne und M. im „echten" Sinne; in welchem er seine Lehre selbst so nennt, Religionsphil. 342, oder zwischen „wahrem" und „falschem" Mysticismus, ebd. 189, oder auch zwischen „echtem" und „unechtem". Rechtsphilos. S. 97.

S. 78, Z. 5 v. u. Genauer als „organische Einheit" (vgl. S. 79, Z. 15 v. u.) wäre „Gliedbauwesenheit" oder „organischer Charakter", an welcher die „Gliedbauwesenheiteinheit" die nächste Wesenheit ist. Das Schöne ist ein „Gliedbau", nicht blos ein „gliedbaulich Einheitliches."

S. 81, Z. 5 f. Die Ideen der Sittlichkeit, der Liebe und der Gerechtigkeit des einzelnen Geistes sind zunächst begründet in der Idee des einen Geistes, zuhöchst aber in der Idee Gottes.

S. 81, Z. 12 v. u. Ein „Gliedgebild", ist eigentlich nur das in der Zeit gebildete Schöne, z. B. jedes schöne Kunstwerk des Menschen.

S. 82, Z. 22 f. Da „Wesenheit" durch „Inhalt" erklärt und der „Form" entgegengesetzt wird, so ist das Wort im Sinne von „Gehaltwesenheit, essentia materialis", gemeint.

S. 82, Z. 20 u. 18 v. u. Die Ausdrücke „Vollwesenheit", „vollwesentlich" sind von Krause gebildet worden, weil in „Vollkommenheit" und „vollkommen" das „Kommen" auf „Zeitliches" deutet und es doch auch eine entsprechende zeitlose oder ewige Wesenheit giebt.

S. 83, Z. 22 ff. Die Wesenheiten, auch wenn sie für sich, selbständig, rein oder abstract, abgesehen von den Wesen oder Wesentheilen, an welchen sie sind, gedacht werden, müssen als „schön" anerkannt werden. Das folgt schon aus dem allgemeinen Grundsatze, dass jede Wesenheit (also auch die Schönheit) an jeder Wesenheit, aber gemäss der Eigenwesenheit der letzteren, sich findet. System S. 430. Auf dem höchsten Standort wird erkannt, dass Gott oder Wesen an und in sich auch alle „Wesenheit" ist, so dass also die Gegenheit von Schönheit der „Wesen" und Schönheit der „Wesenheiten" keine „trennende" mehr ist.

S. 87, Z. 2. „Gegenbild" ist der Gegensatz zu „Urbild." Das menschliche Gegenbild der moralischen Eigenschaften Gottes ist in-unter Gott, aber ausser-unter Gott als Urwesen. Die Gegenheit ist also eine über-unterordnige oder eine Abgegenheit, und zwar eine theils innere, hinsichtlich Gottes, theils äussere, hinsichtlich Urwesens. Die Gegenheit des Gegenbildes kann aber auch eine nebenordnige sein, z. B. wenn ein Maler ein Landschaftsbild nach der Natur entwirft.

S. 88, Z. 23. „Innere Begründung" ist theilweise (Mit-)Begründung von unten nach oben und von innen nach aussen, während die ganze, unbedingte, zureichende Begründung und Verursachung umgekehrt von oben nach unten und nach innen geht. Vgl. Grundwahrheiten S. 541: „aufsteigender innerster Grund." —

S. 89, Z. 16 f. v. u. Nach Krause ist das Christenthum nicht blos, auch nicht erstwesentlich „Religion des Geistes und des Gemüthes",

sondern diejenige Religionsgestaltung, deren Eigenwesentliches die Idee des Reiches Gottes oder der gottähnlichen, gottinnigen und mit Gott-als-Urwesen vereinten Menschheit ist. Krause behauptet, die christliche Idee des Reiches Gottes wissenschaftlich begründet und (in seinem Urbilde der Menschheit) im Innern durchgestaltet zu haben. Vgl. Religionsphilosophie 861 ff., 1013 f., 1077 ff. Lebenlehre S. 215, 276, 476, 556

Zu S. 113, Z. 9. Nach Krause ist die Kunstbildung gerade so wichtig, wie die wissenschaftliche Bildung, s. die Diktate zu den Vorlesungen über die Methode des akademischen Studium. Deutsche Schule 1878, S. 94 ff., bes. 99.

Zu S. 113, Z. 17 v. u. Die „zeitliche" Anlage und die „zeitliche" Bestimmung der Geiste bez. Menschen sind dagegen verschieden, auch in Hinsicht auf die Schönheit und die schöne Kunst.

Zu S. 114, Z. 12. „Unvereinbar" ist mittelbar widersprechend.

Zu S. 117, Z. 20 ff. Das Schöne ist als Schönes für ein nur sinnliches Wesen, z. B. für ein Thier, und annähernd auch für einen in das Sinnliche versunkenen und zerstreuten Menschen, gar nicht vorhanden, wenn auch das Leiblichsinnliche, an welchem das Schöne erscheint, von dem betr. Wesen sinnlich wahrgenommen, z. B. der Marmor gesehen und betastet wird.

Zu S. 117, Z. 1 v. u. und S. 118, Z. 1. In den Handschriften bemerkt Krause, es müsse eigentlich heissen: Deus est index et vindex sui et veri et pulchri. Gott zeigt sich selbst, seine eigene Wesenheit und damit die Wahrheit und Schönheit (Gottähnlichkeit) an.

Zu S. 118, Z. 12. Die „reine Wesenheit" ist die unbedingte (absolute) und ganze Wesenheit, abgesehen 1) von den Wesen, an welchen sie ist; 2) von der Grösse und Grenze (Grossheit und Grenzheit) des inneren Wesentlichen, hier: des einzelnen Schönen.

Zu S. 119, Z. 20. Das „Echte" ist das Wesentliche, Wesenheitliche, Wesengemässe und Wesenheitgemässe, dessen widersprechender Gegensatz das Unechte oder Wesenwidrige und Wesenheitwidrige, die Widerwesenheit ist, vgl. System S. 522. Lebenlehre S. 90—105.

Zu S. 119, Z. 13. Ueber das „Böse" vgl. System S. 520 ff. Lebenlehre S. 408 ff. Religionsphilosophie 318 f., 379 ff., 981. Menschheitgebote S. 81 f.

Zu S. 120, Z. 12. Ueber das „Gute" vgl. Religionsphilosophie 271, 275, 655, 712 ff., 740, 991; System S. 499 ff., Grundwahrheiten S. 526 f. Menschheitgebote S. 78.

Zu S. 120, Z. 22 v. u. Ueber das „Sittengesetz" s. Grundwahrheiten 538 ff. System S. 505. Menschheitgebote S. 90 ff.

Zu S. 120, Z. 4 f. v. u. Alles wahre d. h. wesengemässe Leben der Vernunftwesen ist, streng genommen, nur insoweit und insofern „sittlich", als das Leben derselben durch ihren (selbst sittlichen) Willen bestimmt wird. Z. B. das unwillkürliche Denken des Wahren und das unwillkürliche Bilden des Schönen in der Phantasie ist nicht „sittlich", aber auch durchaus nicht „unsittlich." Vgl. Grundwahrheiten S. 534 f.

Zu S. 121, Z. 22 ff. Es ist Pflicht des Vernunftwesens, seinen Trieb nur auf das Gute und das darin enthaltene lebendige Schöne zu richten, und es ist Tugend des Vernunftwesens, diesem Triebe gemäss zu wollen und zu handeln. Der Trieb selbst ist noch nicht Tugend, sondern nur die untere Grundlage zu einer solchen. Vgl. Grundwahrheiten S. 536.

Zu S. 122, Z. 20 f. v. u. Ueber das Verhältniss von „keusch" und „geheim" s. die drei ältesten Kunsturkunden der Freimaurerbrüderschaft 2. Aufl. II. Bd. 1. Abth. S. II: „Geheimheit ist eine Theiläusserung der selbstinnigen Keuschheit." Menschheitgebote S. 74. Lebenlehre S. 499. Urbild S. 71.

Zu S. 122, Z. 5 v. u. Bouterwek war Krauses College in Göttingen. Bouterweks Religionslehre ist von Krause ausführlich in seiner Religionsphilosophie (Theil I.) gewürdigt worden.

Zu S. 123, Z. 8. Ueber „Lustreiz" vgl. Lebenlehre S. 498 ff. Urbild S. 67.

Zu S. 123, Z. 2. v. u. Die beliebte Zusammenstellung von Wahrheit, Güte und Schönheit ist nicht streng wissenschaftlich. Nur Wahrheit und Güte entsprechen einander vollkommen, als die Ziele für Denken (Erkennen) und Wollen. Das Dritte müsste, dem Gefühl als der dritten Geisteskraft entsprechend, die Vollkommenheit, Echtheit, Wesengemässheit des Gefühls, bez. die „Seligkeit" sein.

S. 124, Z. 6 f. Krause hat in dem deutschen Worte „wahrgutschön" die Güte in die Mitte gestellt. In dem entsprechenden griechischen Worte nimmt die Güte die letzte, die Schönheit die mittlere Stelle ein.

Zu S. 124, Z. 16 ff. Schon in jeder Einzelforderung ist mittelbar und theilheitlich auch jede andere Einzelforderung mitenthalten, z. B. in der Forderung der Schönheit ist die Forderung der Schönheit des Willens, also die Sittlichkeit und Tugend mitenthalten; in der Forderung des Guten die Forderung, das Schöne nach Kräften zu bilden. Umsomehr sind in der Vereinforderung des Wahrgutschönen alle anderen Forderungen des Lebens mit enthalten. Daraus folgt aber nicht, dass alle anderen Forderungen den drei Gliedern jener Vereinforderung ganz und in jeder Hinsicht untergeordnet seien. Im Urbild der Menschheit (S. 51—74, 167—199) stellt Krause selbst: Innigkeit (wozu Gottinnigkeit = Frömmigkeit), Tugend (bez. Sittlichkeit), Recht und Schönheit als die Grundformen (später richtiger „Grundwesenheiten" des Lebens neben einander.

Zu S. 124, Z. 22 v. u. Ueber das Verhältniss von „Recht" und „Schönheit" s. Vorlesungen über Rechtsphilosophie S. 212 f., 214—216, 485—487. Abriss der Philosophie des Rechtes S. 51—55. 157 f.

Zu S. 125, Z. 4 ff. Der Gedanke der einen, selben und ganzen Wesenheit eines Gegenstandes ist die Idee oder noch besser: die Theilwesenschauung desselben, vgl. Abriss des Systemes der Logik S. 60 u. 54. Erkenntnisslehre S. XXII, 433 ff. Grundwahrheiten S. 148 ff.

Zu S. 125, Z. 4 ff. v. u. Nach seinem früheren Sprachgebrauche nannte Krause selbst Innigkeit, Tugend, Recht und Schönheit Grundformen des Lebens; s. Urbild der Menschheit.

Zu S. 125, Z. 9. Einheit, Selbständigkeit, Ganzheit, Mannigfalt (Gegenwesenheit) und Harmonie (Vereinwesenheit) sind allerdings auch „gehaltig", „material", aber sie sind auch unbedingt wesentlich und wesenheitlich, vor und ohne den Gegensatz von Gehalt und Form, sowie erhaben über diesen Gegensatz, urwesentlich und urwesenheitlich.

Zu S. 127, 5 f. Das „Nebenhergehen" zweier Theilwissenschaften in Krauses Wissenschaftsgliedbau ist darum möglich, weil die Reihenfolge oder Ordnung der Wissenschaften an sich, sachlich, objectiv, eine ewige, zeitlose ist. In der zeitlichen Verwirklichung, im mündlichen Vortrage durch denselben Vortragenden, muss selbverständlich das Eine vorangehen und das Andere nachfolgen. Unter den Wesenwissenschaften sind Natur- und Geisteswissenschaft einander „nebenhergehend."

Zu S. 121, Z. 21 f. v. u. Sublimis, e von sub und limen, heisst: „unter der [oberen] Schwelle" befindlich, hoch. Vgl. Vanicek, Etymologisches Wörterbuch der lateinischen Sprache. Teubner 1881, S. 246.

Zu S. 128, Z. 13 v. u. Der gewöhnliche Name ist „Pontonschuppen"; der eine ist übrigens 1869 abgebrannt.

Zu S. 129, Z. 9 f. v. u. Eigentlich ist die Erhabenheit an der „Wesenheit" selbst, an der zunächst die Einheit ist.

Zu S. 145, Z. 20 f. v. u. Der tiefe Gehalt in Kepplers harmonice mundi, neben dem Phantastischen in demselben, wird mehr und mehr anerkannt, vgl. Chasles, Geschichte der Geometrie (Deutsch v. Sohncke 1839) S. 553—560. Reuschle, Kepler und die Astronomie 1871, S. 148 ff. Apelt, Keplers astronomische Weltansicht. Gerhardt, Geschichte der Mathematik in Deutschland, S. 105—109. Krause erklärt Keppler geradezu als das Muster eines Naturforschers, welcher Gehalt und Form gleichmässig berücksichtigt habe; vgl. Kunsturkunden I, 103, 105. Erkenntnisslehre S. 259, 440. Religionsphilosophie 315, Tagblatt des Menschheitlebens S. 15 f., Literarischer Anzeiger zu Letzterem S. 98.

Zu S. 146, Z. 2. „Entwerdend" ist soviel als „vergehend."

Zu S. 151, Z. 17 ff. Unter den Dichtern ist Goethe zu nennen, welcher seinen „Weltbund" in Wilhelm Meister Krauses Kunsturkunden der Freimaurerbrüderschaft entlehnt hat; vgl. Lebenlehre S. 446 f., Archiv für Litteratur-Geschichte VI, S. 565 f. Klötzer, die Ausschliessung der Brüder Mossdorf und Krause aus der Loge zu den drei Schwertern und wahren Freunden in Dresden. Leipzig, Zechel 1881. S. 37 f.

Zu S. 151, Z. 18 v. u. „Kreisgang" ist im weiteren Sinne als „gesetzmässige Wiederholung" zu verstehen; denn der Kreis wäre ein sehr unvollkommenes Schema; vgl. Lebenlehre S. 118 u. 234.

Zu S. 151, Z. 15 v. u. Wegen der geschlungenen Linie s. Lebenlehre S. 126 f., S. 128, 233 ff., 263 f., 427, 508 nebst der Figurentafel.

Zu S. 152, Z. 4. Nach Krause ist jedes einheitliche (einfache) Wesen, auch jedes endliche, unsterblich wie ungeboren; nur die endlichen Vereinwesen, wie der Mensch, sind als solche geboren und sterblich, d. h. in ihre einfachen Bestandtheile trennbar.

Zu S. 152, Z. 8 f. v. u. Der Greis wird von Krause darum als Gegenkind, die Greisheit als Gegenkindheit bezeichnet; Lebenl. S. 130.

Zu S. 153, Z. 1 v. u. Ueber das vierfache Verhältniss (ratio quadrupla), besser: Verhältniss des Vierfachen; vgl. Arithmetik S. 133.

Zu S. 154, Z. 15 f. Krause ist der Ueberzeugung, dass mit Aristoteles bereits ein theilweiser Rückgang stattgefunden habe. Rechtsphilosophie S. 373, 378.

Zu S. 155, Z. 19 v. u. Das Wort „zunächst" deutet an, dass nach Krause Natur und Vernunft oder Geist auch noch auf andere Weise vereint sind, als in der Menschheit, z. B. in der Thierheit, ja schon in der Pflanzenwelt; Lebenl. S. 502.

Zu S. 259, Z. 15 ff. Krause hat einen treuen Auszug aus Swedenborgs Werken geschrieben, welcher mit einem Vorwort des Baurath Vorherr in München 1832 gedruckt worden ist.

Zu S. 164, Z. 16 ff. Ueber den Unterschied des sogenannten „natürlichen", d. h. vollwesentlichen, und der sogenannten „künstlichen", d. h. theilheitlichen, Systeme der Natur; vgl. Erkenntnisslehre S. 506 f. Abriss des Systemes der Logik S. 100—104.

Zu S. 168, Z. 12 ff. Nur als „Körperwelt", als „Gesammtheit der Naturgebilde", ist die eine Natur, wie jedes einzelne Gebilde, Pflanzen- und Thierleib, durch und durch bestimmt; denn die Naturwesen als solche, einschliesslich der Pflanzen und Thiere, sind immer nur zum Theil bestimmt, zum Theil aber noch unbestimmt, wenn auch weiter bestimmbar. Das Gleiche gilt auch, und zwar in noch höherer Stufe, von der Natur als Urleibwesen, als natura naturans, wiefern sie mit realer Freiheit dieses oder auch dafür etwas Anderes hervorzubringen vermag. System S. 450—452.

Zu S. 170, Z. 18 f. Die Natur ist nach Krause ein selbstinniges, persönliches, göttliches d. h. gottähnliches Wesen. „Geist" hat hier den Sinn von „selbstinnigem oder persönlichem Wesen." Krause nennt darum seine Naturansicht nicht blos eine „dynamische", im Gegensatze

zur mechanisch-atomistischen, sondern auch, in den Handschriften, eine „ethische“ d. h. sittliche: ebenso spricht Krause von Rechten, welche die Natur zu fordern oder herzustellen habe, Rechtsphilosophie S. 195. Abriss der Philosophie des Rechtes S. 83.

Zu S. 176, Z. 9. Jede Schönheit gewinnt durch Verbindung mit jeder „andern zu ihr passenden“ Schönheit, oder das durch Verbindung verschiedener Schönheiten gewonnene Ergebniss ist nur dann etwas Schönes, wenn es auch als Ganzes den Grundwesenheiten des Schönen: Einheit, Gegenheit (Mannigfalt) und Vereinheit (Harmonie) entspricht. Charaktervoll entgegengesetztes Schönes vereinigt sich allerdings zu reicherer, tieferer Schönheit.

Zu S. 179, Z. 1. Der Gegensatz von Mann und Weib ist auch nicht ein Gegensatz der Nebenüber- und Nebenunterordnung, der Supercoordination und Subcoordination, oder umgekehrt. Die erstere Ansicht war im ganzen Alterthum herrschend und ist noch jetzt vielfach vertreten; die letztere war eine romantische oder mittelalterliche Uebertreibung, welche mit dem Mariendienste in innigem Zusammenhange steht.

Zu S. 179, Z. 11 ff. Die Bedeutung des weiblichen Geschlechtes für die Erziehung ist von Johann Amos Comenius (schola materna) Pestalozzi (Buch der Mütter) und Friedrich Fröbel (Kindergärtnerinnen) anerkannt worden. Fröbel hatte von Haus aus vielfache Verwandtschaft mit Krause, ist aber auch durch Krauses Schriften, besonders das Urbild der Menschheit, angeregt worden; vgl. Hanschmann, Fröbel.

Zu S. 180, Z. 1. „Selbstheit“ ist hier dasselbe, was Krause nach seinem strengeren Sprachgebrauche „Selbheit“ nennt; in letzterem bedeutet dann „Selbstheit“ die Selbheit des Einen im Gegensatze zur Selbheit eines Anderen; System S. 52.

Zu S. 180, Z. 3. Das „Vorwaltende“ oder „Vorwiegende“ ist das, was bestimmt, das Bestimmende, oder noch genauer: das, wonach bestimmt wird, der Bestimmgrund, ratio s argumentum determinationis; das „Nachwaltende“ oder „Unterwiegende“ dagegen ist das, was bestimmt wird, das Bestimmte, im leidentlichen (passiven) Sinne.

Zu S. 180, Z. 12. Die „Ganzheit“, welche der „Selbheit“ nebenordnig entgegengesetzt ist, und welche die „Geschlossenheit“ oder „Beschlossenheit“, die „Fassjaheit“, als weitere formale Bestimmtheit an sich hat, ist das „Vorwaltende“ oder „Vorwiegende“ an dem Weibe, oder die Wesenheit des Weibes ist erstwesentlich nach der Ganzheit bestimmt, umgekehrt die Wesenheit des Mannes erstwesentlich nach der Selbheit.

Zu S. 180, Z. 15 v. u. Man erinnere sich, dass Krause das Wort „Kunst“ ganz allgemein braucht, so dass die nützliche und die nützlich-schöne und die schön-nützliche Kunst mit inbegriffen sind. Zur nützlichen Kunst gehört z. B. die Haushaltungskunst, die Kochkunst, die Kunst, Nahrungsmittel zu erhalten u. s. w. Die sogenannten „weiblichen Arbeiten“ sind meist nützliche oder nützlich-schöne Kunstwerke.

Zu S. 180, Z. 14 v. u. Dass das Vorwiegen oder Vorwalten der einen Theilwesenheit nicht ein „Ausschliessen“ der entgegengesetzten Theilwesenheit heissen soll, ergiebt sich schon aus der sprachlichen Bezeichnung, aus dem bezüglichen (relativen) Ausdruck „vor.“ Die Unmöglichkeit des völligen Ausschliessens folgt aus der Wesenheiteinheit Wesens (Gottes) und des Wesengliedbaues (der Welt), vermöge deren jede Wesenheit an jeder, gemäss der Eigenwesenheit der letzteren, ist; System S. 430.

Zu S. 181, Z. 2. Die Vereinigung der Menschheit mit Gott-als-Urwesen, hat zwar noch höhere und vollkommnere Schönheit, aber dies ist nicht mehr „rein-weltliche“, sondern zugleich „göttliche“ Schönheit.

Zu S. 184, Z. 10 v. u. In der „Aesthetik“ oder „Schönkunstlehre“ wird die Baukunst, Gartenkunst, Redekunst nur als schön-nützliche Kunst betrachtet, d. h. die Rücksicht auf die „Schönheit“ dieser Künste steht in erster Linie. „An sich“ aber sind es nützlich-schöne Künste, d. h. Künste, welche zunächst „nützlich“ und erst in zweiter Linie auch ‚schön“ sind.

Zu S. 186, Z. 10 f. Man vergleiche den schönen Artikel: „Kunst“ im Grimm'schen Wörterbuche.

Zu S. 186, Z 15 f. Das „Vermögen“ eines Wesens zu etwas ist die Wesenheit eines Wesens, Grund der Möglichkeit desselben zu sein.

Zu S. 186, Z. 23 ff. Anderwärts versteht Krause unter „Kraft“ Grossheit (Endlichkeit) oder Ganzheit (Unendlichkeit) der Thätigkeit (der zeitlichen Ursachlichkeit). Dann muss selbstverständlich die Kraft nach der Thätigkeit betrachtet werden. System S. 500 f.

S. 187, Z. 7 f. Dadurch löst sich der von Zimmermann in seiner Geschichte der Aesthetik hervorgehobene Widerspruch des Abrisses der Aesthetik von Krause, dass einmal (S. 46, Z. 2) das zeitliche Schöne als das einzige Object der Schönkunst hingestellt wird, das andere Mal (S. 46. Z. 16 v. u.) auch das nichtzeitliche Schöne als solches genannt wird. Das zeitliche Schöne ist der einzige unmittelbare Gegenstand der schönen Kunst.

Zu S. 187, Z 9 f. v. u. „Unbedingt“ verpflichtend ist die Forderung, dass jeder Mensch nach Kräften das Schöne überhaupt bilde; „bedingt“ verpflichtend die Forderung, dass der Mensch. wenn er z. B. Dichter ist, als Dichter, auf dem Gebiete der Dichtkunst, Schönes, Edles, Gottähnliches bilde.

Zu S. 191. Z 1 f. v. u. Die „Einheit der individuellen Erscheinung“ ist die Einheit der zeitlichen Seinart, wiefern dieselbe sinnlich wahrgenommen wird. Die Einheit der zeitlichen Seinart ist eine Theilwesenheit der Seinheiteinheit überhaupt. Letztere ist die Vereinheit von Gehaltwesenheiteinheit und Formeinheit. Beide sind wieder an der Wesenheiteinheit.

Zu S. 194, Z. 20 f. v. u. Bei Krause ist die Kunst im Ganzen der Wissenschaft im Ganzen nebengeordnet, gleichstufig, während bei Hegel die Kunst der Wissenschaft untergeordnet bez. nebenuntergeordnet ist. Ferner ist bei Krause die Kunst etwas auch auf der höchsten Entwickelungsstufe der Menschheit Bleibendes. während bei Hegel die Kunst nur etwas Vorläufiges und mit der Reife des Lebens Vorübergehendes ist. — „Grundfunction“ ist hier im weiteren Sinne zu verstehen so dass die Grundoperationen ein- und keineswegs ausgeschlossen sind. — Der Ausdruck „Grundfactor“ erinnert an den anderen „Totalproduct“, mit welchem Krause 1803 den Verein Gottes und der Welt und ihres Lebens bezeichnete. Lebenl. S. 474 f.

Zu S. 195, Z. 23. Ueber das Tätowiren oder „Hautzeichnen“ vgl. Tagblatt des Menschheitlebens S. 128, 135 f., 154—156.

Zu S 200, Z 21 f v. u. Man betone das Wort „Idee“: es fehlt der ganze unbedingte Begriff der Liebe und der Ehre. Wie schön sind z. B. Platos Gedanken über die Liebe; wie richtig die Bestimmungen der römischen Juristen über die Ehe!

S. 207. Z 13 v. u. Nach Krauses strengerem Sprachgebrauche giebt es gar keine „leblosen Wesen“, sondern nur leblose Dinge, Gebilde oder Wesentheile. Wesen ist hier als „Selbstwas“, quod per se est, im Gegensatz zu „Wesenheit“, oder Eigenschaft im weitesten Sinne, oder Anwas, d. h. was an einem Anderen ist, quod in alio est, zu nehmen.

Zu S. 209, Z. 5 ff. Die Aufgabe, das menschliche Leben selbst schön zu gestalten, hat nach Krause der Schönheitbund (s. Urbild der Menschheit S. 191—193), welcher, als ein Bund für eine Grund-

form oder Grundwesenheit des Lebens, wesentlich verschieden ist von dem Kunstbunde (ebd. S. 211—218), welcher zu den Bünden für die Grundwerke (S. 199—223) des Lebens gehört und den Schönkunstbund als inneren Theil enthält (ebd. S. 212 f.)

Zu S. 209, Z. 9. Schon diese Stelle widerlegt den Irrthum Erdmanns in seiner sonst so vorzüglichen Darstellung der Wesenlehre (Geschichte der neueren Philosophie III, 2. S. 685), von Krause werde als aufgeklärtem Freimaurer (ebend. S. 684) der Begriff des Cultus völlig ignorirt. Man vergleiche Krauses Aeusserungen über Bundinnigung (Liturgie) in Bezug auf den Menschheitbund in den drei ältesten Kunsturkunden der Freimaurerbrüderschaft I, CLXXIII ff. Religionsphilosophie 475, 1001, 1004 f., 1007 f.

Zu S. 213, Z. 3 f. Die Begriffe „Sprache" und „Phantasiewelt" sind zum Theil ineinander, zum Theil aussereinander: ausser einander, sofern die Beziehung der (innerlich sinnlichen) Zeichen auf die Begriffe der Verstandeswelt und auf die Urbegriffe der Vernunft- oder Ideenwelt, oder die nichtsinnliche Bedeutung der Zeichen ausserhalb der reinen Phantasiewelt ist, wenn auch in der aus Phantasiewelt einerseits und Verstandeswelt und Vernunftwelt andererseits zusammengesetzten inneren Vereinwelt des Geistes.

Zu S. 213, Z. 18. Statt „Wesenheit" wäre, als Gegensatz zu „Form", genauer: Gehaltwesenheit (essentia materialis).

Zu S. 213, Z. 25. Die Sprache ist einerseits ein Kunstwerk, als Gesammtheit der bedeutsamen Zeichen, oder umgekehrt angesehen, als Gesammtheit der Ausdrucksmittel für das ganze geistige Leben, andrerseits als das Sprechen oder die Handhabung jenes Kunstwerks, eine Kunst, und zwar die Kunst, alles Wesentliche zu bezeichnen oder auszudrücken.

Zu S. 214, Z. 9 f. Volkspoesie hat hier den Sinn: „Dichtung welche von einem ganzen Volke geschaffen ist."

Zu S. 214, Z. 18 f. Ueber die chinesische Sprache und Schrift hat sich Krause ausgesprochen im Tagblatt des Menschheitlebens S. 185 f.; Literarischer Anzeiger zu demselben S. 81—87, 89—91.

Zu S. 214, Z. 11 v. u. Als Gegensatz zu „Abneigung" bedeutet „Liebe" hier „Zuneigung" oder bejahige Richtung (Richtheit) des Gefühls. Nach Krause ist die Liebe weder allein, noch vorzugsweise „Gefühl", sondern die Richtung des Vermögens, des Triebes, der Thätigkeit und der Kraft und des Willens nach Vereinleben, also kurz: Vereinlebinnigkeit, System S. 539.

Zu S. 216, Z. 17. Der Gegensatz von „rhythmisch" und „metrisch" ist nicht ganz scharf: es sollte heissen rhythmisch, und zwar entweder frei-rhythmisch, frei-gemessen, oder metrisch, strenggemessen, taktgemessen. Vgl. Darstellungen aus der Geschichte der Musik S. 35 f.

Zu S. 216, Z. 19 f. Krauses eigentliche Meinung ist, dass die bei uns nur in schwachen Ansätzen (Recitativ) vorhandene, frei-rhythmische Musik der fast allein üblichen, taktgemessenen, vollkommen ebenbürtig sei und mit dieser vereingebildet werden solle. Ebend. S. 36.

Zu S. 218, Z. 10 v. u. „Untergeordnet und eingeordnet" heisst kürzer auch: „inuntergeordnet"; im Gegensatze zu „ausseruntergeordnet." Das Untergeordnete ist seinem Urwesentlichen oder Höherwesentlichen immer ausser-, seinem Unbedingtwesentlichen immer inuntergeordnet.

Zu S. 220, Z. 15. Von „charakteristischen Puncten" redet auch der Mathematiker bei den krummen Linien höherer Ordnung; dieselben können z. B. Wendepunkte oder Rückkehrpunkte sein; Theoria linearum curvarum, pag. 21 sq.

Zu S. 220, Z. 26. Phantasie im weiteren Sinne schliesst auch das „Schauen" der Phantasiegebilde ein.

Zu S. 220, Z. 12 f. v. u. Die endliche Gegenwart enthält immer ein Stück Vorjetztzeit und ein Stück Nachjetztzeit, welche durch das Jetzt, das Zeitnun oder den einen Verflusspunct, der zugleich Erflusspunct ist, sowohl geschieden, als vereint werden. Statt „Zukunft" wäre hier genauer: „Nachjetztzeit in der Gegenwart"; denn die eigentliche „Zukunft" ist jenseit der Gegenwart, die Nachjetztzeit aber theils innerhalb, theils ausserhalb der Gegenwart. Ebenso unterscheidet Krause zwischen Vergangenheit und Vorjetztzeit. Auf Grund dieser Zeitlehre kann auch die bisher so verworrene Lehre von den Zeiten (Tempora) des Zeitwortes (Verbum) in der Grammatik befriedigend entwickelt worden. Das eigentliche Perfectum z. B. bezeichnet die Vorjetztzeit in der Gegenwart, keineswegs die Vergangenheit.

S. 221, Z. 13 f. Nach Krause sind „Gelb" und „Blau" einander bei- oder nebengeordnet, dagegen „Roth" beiden ausserüber geordnet. Vgl. Abriss der Aesthetik S. 100.

Zu S. 221, Z. 24. Das „Grüne" kann höchstens insofern „einfach" genannt werden, als es eine einfache Verein- oder Mischfarbe ist, d. h. eine Vereinfarbe, welche aus zwei (und nicht mehr) einfachen, nicht zusammengesetzten Farben oder Grundfarben zusammengesetzt ist. Aehnlich zählt Krause auch die Menschheit gewöhnlich unter den „Grundwesen" auf, obwohl diese nur ein Grundvereinwesen (Leib-verein-Geist-Wesen) ist.

Zu S. 229, Z. 2 ff. Aehnlich ist auch die Zeit mehr als eine Reihe einzelner Augenblicke (Momente), die Linie mehr als eine Reihe Raumpuncte, die Fläche mehr als eine Schaar Linien, der Raum mehr als eine Schicht Flächen. Der Zeitpunct ist nämlich nicht ein Stück, ein kleiner Theil Zeit, sondern die innere Grenze der Zeit, der Raumpunct nicht ein Stück Linie, sondern die Innengrenze derselben, die Linie die Innengrenze der Fläche, die Fläche die Innengrenze des Raumes. Ueberhaupt verhält sich eine Grenze zu dem Begrenzten wie Form zu Gehaltwesenheit: es findet also Artverschiedenheit, nicht blosse Grossheitverschiedenheit statt (differentia essentialis s. qualitativa, nicht blosse differentia quantitativa).

Zu S. 230, Z. 19 f. Gewöhnlich ist nur von Stufen der „Grösse" oder Grossheit (potentiae quantitativae) und den entsprechenden Stufenreihen (den grossheitlichen Verhaltgleichreihen) die Rede; vgl. System S. 456. Indess die Stufheit (potentialitas s. gradualitas) ist ein viel weiterer, ja allumfassender Begriff (s. System S. 435). Stufheit ist ganz allgemein die Form der Verhältnissgleichheit, Verhaltgleichheit oder Gleichverhaltheit (proportionalitas). Es giebt Stufen der Wesen (potentiae substantiarum) und Stufen der Wesenheiten (potentiae essentiarum), und zwar der Einheit, Ganzheit und Selbheit, der Fassheit (des Umfangs) und der Richtheit oder Bezugheit u. s. w. Hier sind Stufen der Wesentlichkeit (Innigkeit) der Beziehung (Bezugheit) der Personen zur Handlung gemeint. Uebrigens unterscheide man genau, was gewöhnlich unterlassen wird, zwischen „Stufe" und „Stufniss" oder „Stufglied" (System S. 435); letzteres ist das Wesentliche, welches auf der Stufe steht; die Stufe dagegen ist die Stelle, auf welcher das Wesentliche steht. — Die Gleichverhaltheit oder Verhaltgleichheit ist übrigens nur der eine Fall der Verhaltverhaltheit. Der andere, entgegengesetzte Fall ist Ungleichverhaltheit oder Verhaltungleichheit; vgl. System S. 455. Die Verhaltverhaltheit aber ist die zweite Abstufe (negative Potenz) der Verhaltheit.

Zu S. 231, Z. 25 f. Es ist in Wahrheit nicht unbedingt nothwendig, dass der Rhythmus der höchsten mimischen Kunstwerke taktgemessen oder deren Zeitgliedbau grossheitlichgleichgemessen sei: es ist auch „freier" Rhythmus, ähnlich dem der schwungvollen Prosarede, möglich. Der Schein einer solchen Nothwendigkeit entsteht lediglich dadurch, dass gegenwärtig nur die taktgemessene Musik zu

einer hohen Stufe der Vollendung gelangt ist. Endlich ist auch eine gliedbauliche Vereinigung von strengem (taktgemessenem) und freiem Rhythmus in der Mimik gerade wie in der Musik, möglich und, nach dem Urbegriffe und Urbilde der Geberdenkunst, nothwendig — „Gleichförmig" wiederkehrende Gemüthsbewegungen erfordern natürlich auch entsprechenden, also taktgemessenen Rhythmus.

Zu S. 232, Z 6 f. v. u Aehnlich wird von Krause in der Naturphilosophie zuerst die innere und dann erst die durch die innere Bewegung vermittelte äussere, ortverändernde Bewegung betrachtet. Vgl. Erkenntnissl. 384, 388. Für die Natur als ganze und für den unendlichen Raum giebt es nur „innere" Bewegung (ebd. S. 388). Ja, auch in der Rechtsphilosophie ist zuerst das innere und dann erst das äussere Recht eines Wesens zu betrachten: für Gott giebt es nur „inneres" Recht.

Zu S 233, Z. 6 f. Die Zahlen sind hier in ihrer wesenhaften Beziehung zu den Wesen und Wesenheiten, material formal zu betrachten, nicht blos formal, wie in der gewöhnlichen Zahlenlehre (théorie des nombres) geschieht.

Zu S. 234, Z. 5 ff. Die „leibliche" Bewegung ist der Gegensatz zur geistigen Bewegung bez. Gemüthsbewegung (Affect). Letztere ist nur zeitlich und durchaus nicht räumlich. Bewegung in diesem weiteren Sinne ist gleichbedeutend mit Veränderung.

Zu S. 235, Z. 18. So giebt es einen „Kreuzfahrertanz" auf Corsika.

Zu S. 237, Z. 3. Krause hat seinen zahlreichen Kindern nicht blos selbst Tanzunterricht ertheilt, sondern hat es auch, wie er an seinen Vater von Tharant aus im Jahre 1813 schreibt, soweit gebracht, dass dieselben Nebenrollen in einem Ballete geben konnten. Seine älteste Tochter, Sophie, später verehelichte Plath, die Opernsängerin werden wollte, hat in einem Ballete Pygmalion in Dresden unter Beifall mitgewirkt.

Zu S. 238, Z. 15 ff. Hier ist das Wahre an Richard Wagners „Gesammtkunstwerk der Zukunft" ohne dessen Irrthümer und Uebertreibungen, wie die Erwartung, die einzelnen, einfachen Künste würden später ganz verschwinden, lange vor R. Wagner wissenschaftlich nachgewiesen.

Zu S. 240, Z. 21 v. u. „Scene" wird von Krause durch „Lebniss" verdeutscht.

Zu S. 240, Z. 12 v. u. Die Handlung eines Dramas braucht nicht zeitstetig (einactig) zu sein und kann, es nicht sein, wenn das Drama umfänglicher ist. Die Pausen zwischen den einzelnen Acten oder Aufzügen zerschneiden oder zertrennen die Einheit des Dramas nicht, wenn anders dieselben die angemessene Länge haben. Die zeitliche Einheit des Dramas ist eben eine gliedbauliche oder organische, bei welcher blosse Stetigkeit (Continuität) und Unstetigkeit (Discretion) auf die rechte Weise vereint sind.

Zu S. 241, Z. 4 ff Die Bemerkung Krauses, dass die Franzosen die Einheit des Ortes und der Zeit mathematisch, als Stetigkeit, gefasst haben, stimmt vollständig überein mit der feinen Beobachtung des Krauseaners Tiberghien, dass die Franzosen überwiegend die Unendlichkeit oder Ganzheit, die Deutschen überwiegend die Unbedingtheit (Absolutheit), oder Selbheit Gottes betrachtet haben: Tiberghien, Théorie de l'infini, Bruxelles 1846, p. 5. — Von den Franzosen wurde die Einheit übrigens nicht blos „geometrisch" als „Stetigkeit", sondern auch arithmetisch als blosse Zahleinheit genommen, so dass in dem Drama eine einzige Haupthandlung vorhanden wäre. Man sehe das Dictionnaire de l'Académie unter Unité; erst in der neuen Bearbeitung findet sich eine Andeutung, dass unité auch „Wesenheiteinheit, Einheitlichkeit", z. B. bei Kunstwerken, bedeuten könne. — Im

deutschen Wörterbuche der Brüder Grimm fehlt sogar jeder Hinweis auf die tiefere Bedeutung des Wortes „Einheit."

Zu S. 241, Z. 9 f. v. u. Die dramatische Kunst hat das Unsittliche „als solches" nicht zum Gegenstand, d. h. als Selbstzweck, um sein selbst willen. Es ist darum auch fehlerhaft, wenn eine Parteinahme des Dichters für das Unsittliche, ein Behagen an der Ausmalung und Vorführung desselben durchschimmert.

Zu S 242, Z. 10 v. u. Eigentlich sind die Nebenpersonen den Hauptpersonen des Dramas nur nebenunter geordnet, und zwar auch nur in Beziehung zur Haupthandlung, also theilheitlich (particular) und bezuglich (relativ). Denn gleichstufige Wesen, wie Menschen, können einander nie rein untergeordnet sein. Die erwähnten Stufen der „Unterordnung" sind in Wahrheit Stufen der Neben-Unter- und Neben-Ueber-Ordnung.

Zu S. 244, Z. 4 v. u. „Baukunstlich" für das fremde Wort: „architektonisch."

Zu S. 249, Z. 8. v. u. „Obenan unter" soll heissen „unmittelbar nach, an zweiter Stelle nach."

Zu S. 252, Z. 16 v. u. Krause verwirft vom sittlichen Standorte aus alle „Ueberredung" als eine „geistliche Gewaltthat."

Zu S. 253, Z. 9 f. v. u. Die Lehre vom Tragischen und Komischen wird allerdings von der Dichtkunstlehre oder Poetik bereits vorausgesetzt, eigentlich aber auch von der allgemeinen Kunstlehre. Dieselbe gehört noch in die Schönheitlehre, und zwar in die Lehre von der Schönheit des Lebens.. Krause hat handschriftlich selbst den Grundsatz aufgestellt, dass jeder Gegenstand in dem Gliedbau der Wissenschaft so hoch oben als möglich abgehandelt werde.

Zu S. 255, Z. 11. Nach Krause überwiegt an unserer jetzigen Erdmenschheit noch zu sehr das Gebiss, als etwas Thierisches.

Zu S. 259, Z. 6 v. u. „Bejaht gesetzt" ist soviel wie „als gesetzt gesetzt" oder einfach „bejaht" „Setzen" ist nach Krauses Sprachgebrauch gewöhnlich nur ingeistig (subjectiv) zu verstehen, nach der Form oder Satzheit denken; selten wie hier, gegenständlich, (objectiv). Die Form der Form, die Satzheit der Satzheit, ist die Jaheit (affirmativitas). Das Bejahige (affirmativum) ist theils bejahend (affirmans), thätig oder activ, theils bejaht (affirmatum), leidend oder passiv. Die unbedingte, unendliche Jaheit ist in sich bedingte, endliche Gegenjaheit, oder Jaheit und Neinheit.

Zu S 260, Z. 22. „Stufenweise" deutet hier auf die nebenüberbez. nebenunterordnigen Stufen (Stadien) der zeitlichen Entwickelung.

Zu S. 260, Z. 13 v. u. Statt „bejahend" wäre an dieser Stelle besser „bejahig."

Zu S. 261, Z. 1 f. Die positive Satzung oder die Bejahung des Wesenwidrigen ergiebt den „Widersatz", d. h. den nicht sein sollenden widersprechenden Gegensatz zwischen dem Zeitlich Wirklichen und dem entsprechenden Ewigwesentlichen, oder Urbegrifflichen, und Urwesentlichen.

S. 261, Z 21. „Lebensbeschränkung" ist dasselbe, was oben Z. 7, 11, „Weltbeschränkung" hiess; eigentlich sollte es: „Weltlebenbeschränkung" lauten.

S. 261, Z. 23. Genauer als „entgegen" wäre „entwider", d. h. auf wesenwidrige Weise entgegengesetzt.

Z. 261, Z. 15 v. u. Die Freiheit des Menschen ist nur bedingt-unbedingt, nicht unbedingt-unbedingt, wie die Freiheit Gottes.

Zu S 261, Z. 8 f. v. u. Die ewigen oder zeitlosen Gesetze sind nach Krause auch nur ewig oder zeitlos verursacht nicht etwa zeitlich: Diese Gesetze sind nicht „gegeben" worden. Krause legt einen besonderen Nachdruck darauf, den Gliedbau der Grundheit und Ursachheit

(= Bestimmgrundheit) nach dem ganzen Gliedbau der Seinart (dem Organismus der Modalität) erkannt zu haben. System S. 436 ff.

Zu S. 262, Z. 18 ff. Krause hat eine ausgebildete, tiefsinnige, allumfassende Erlösungslehre, welche zugleich, menschlich gesprochen, Gottrechtfertigungslehre oder Theodicee ist. System S. 554.

Zu S. 262, Z. 1 v. u. Anderwärts unterscheidet Krause zwischen „äusserem" und „innerem" Erfolg.

Zu S. 263, Z. 26. „Hinaufwärts" ist hier „schief aufwärts, zur Seite und zugleich nach oben."

Zu S. 265, Z. 4 v. u. In den Handschriften nimmt Krause auch drei Stufen des Tragischen an: die dritte und höchste Stufe ist dann diejenige, auf welcher erkannt wird, dass Gott nicht nur als Urwesen abwärts mit der Welt vereinlebt und deren Leben zum Guten leitet, sondern dass Gott in und unter sich auch die Welt ist, als sein eigener Inwesengliedbau; dies ist der Standort der Wesenlehre, während der gewöhnliche Monotheismus auf der zweiten Stufe, der Anerkennung Gottes-als-Urwesens über der Welt, stehen bleibt.

Zu S. 268, Z. 13 v. u. Die „wesenhafte" Verneinung ist die wirkliche, thatsächliche, gegenstandliche (objective, reale) Verneinung im Gegensatze zur blos gedachten, innerlichen (subjectiven) und formalen Verneinung. Ebenso ist das Behaupten (Z. 11 v. u.) ein doppeltes, entweder ein gegenstandliches (objectives), oder ein innerliches, gedachtes (subjectives); letzteres ist: „Jaschauen" oder „als bejahig erkennen."

Zu S. 273, Z. 10 ff. In dem Tragikomischen kann wieder ein Vorwiegen des Tragischen stattfinden, das Tragikomische im engeren Sinne, oder des Komischen, das Komikotragische, die Hilarotragodia der Alten, oder endlich das Gleichgewicht von Beiden, was man das Humoristische im engeren Sinne nennen könnte.

Zu S. 274, Z. 10. Die Bezeichnung „Humor", eigentlich Feuchtigkeit, was freilich in der Zusammenstellung „trockener Humor" nicht mehr empfunden wird, deutet wahrscheinlich wie das Wort „Temperament", eigentlich „Mischung", auf jene uralte Ansicht der griechischen Aerzte hin, welche aus der Mischung der Säfte des Körpers alle Lebenserscheinungen erklären wollten. „Humor" hat zuerst in der englischen Sprache jene eigenthümliche Bedeutung erhalten.

Zu S. 274, Z. 13 f. v. u. Die Parodie zeigt das Komische an dem angeblich Tragischen oder setzt das an sich Komische in scheinbar Tragisches um, aber in komischer Absicht. Man kann hier auch von einer gewissen „Verbindung" des Komischen und des Tragischen reden, aber nur von einer abordnigen, über- bez. unterordnigen Verbindung (denn jede Kategorie findet sich an jeder anderen, gemäss der Eigenwesenheit der letzteren), nicht, wie vorher, von einer nebenordnigen Verbindung gleichwesentlicher und gleichwürdiger Elemente.

Zu S. 275, Z. 12. Ueber „Trahndorff" vgl. Noack, Philosophiegeschichtliches Wörterbuch S. 888 f.

Zu S. 281, Z. 9 f. Sofern die Gefühle einen ganz bestimmten Inhalt haben, werden dieselben durch die „Wörter" zwar nicht ganz entsprechend ausgedrückt, aber doch nach Möglichkeit angedeutet, während die Ausrufewörter oder Interjectionen nur die Art und Stärke der Gefühle als solcher, z. B: Schmerz, Freude, ganz unbestimmt ausdrücken, ohne allen Hinweis auf Anlass und Inhalt derselben.

Zu S. 281, Z. 15 ff. Die Untersuchungen über die Grundbedeutung der einzelnen Laute sind ein Lieblingsgegenstand Krauses: die neuere Sprachwissenschaft kann hierbei nur zur äussersten Vorsicht rathen. Dem Streben nach berührt sich Krause hier mit Plato, besonders im Kratylos, vgl. Steinthal, Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Alten S. 100. Benfey, Geschichte der Sprachwissenschaft S. 117.

Krause baut auf die angebliche Bedeutung der Laute sogar eine höchst geistreiche Wesenlautsprache oder Pasilalie, vornehmlich zu wissenschaftlichen Zwecken.

Zu S. 282, Z. 1 v. u. Eine Sprache ist eine „Gemeng“sprache nur in Bezug auf den Wortschatz und höchstens noch einzelne Ableitungsmittel, aber hinsichtlich der wichtigsten Formwörter, namentlich der Fürwörter und Verhältnisswörter (Pronomina und Präpositionen), der Wort- und Satzfügung scheint jede Sprache eine einfache oder einheitliche zu sein; das Englische z. B. ist nach dieser Seite entschieden germanisch.

Zu S. 283, Z. 24. „Urgeistigkeit und Urgemüthlichkeit“ ist „Genialität des Denkens und Fühlens.“

Zu S. 284, Z. 24. „Vorwärts gekehrt“ ist die wörtliche Uebersetzung von (oratio) prosa, was aus proversa, von provertere, entstanden ist.

Zu S. 284, Z. 17 v. u. Das lateinische Wort versus ist die Uebersetzung des griechischen Strophe (*στροφή*), was auf eine Wendung des tanzenden Chores hinweist.

Zu S. 286, Z. 13. Die angeführten Beispiele sind eigentlich nur formelhaft gewordene Wortverbindungen.

Zu S. 286, Z. 24 f. Diese Behauptung ist nur zum Theil richtig, z. B. von den Spaniern, die zur Assonanz neigen; sie gilt aber nicht von Italienern und Franzosen; letztere sind wegen mangelhafter Prosodie oder Zeitmessung in der Poesie gerade recht auf den Reim hingewiesen.

Zu S. 286, Z. 4 v. u. Ein weiblicher Reim kann auch mehr als einen Endconsonanten haben, z. B. klagend, sagend.

Zu S. 288, Z. 26. Der Ausdruck Versfuss, pes, *πούς*, deutet ursprünglich auf die Schritte des tanzenden Chores hin.

Zu S. 291, Z. 12 ff. Zwischen Versfuss und Verszeile steht noch der Doppelfuss, die Dipodie, bei Jambus, Trochäus und Anapäst auch Metrum, *μέτρον*, genannt

Zu S 291, Z. 17 v. u. Zwischen Verszeile und Strophe steht noch die Doppelzeile, der Doppelvers oder das Distichon (*δίστιχον*), wovon das daktylische Distichon am Bekanntesten ist.

Zu S. 291, Z. 8 v. u. Die Mannigfalt der deutschen Reimstrophen ist eingehend und geistreich von Westphal in seiner deutschen Metrik behandelt worden.

Zu S. 292, Z. 20. Dies höhere Ganze kann Strophensystem oder Gesätzgliedbau genannt werden. Sobald zur Strophe und Antistrophe die Epode hinzukommt, entsteht ein System. Das Sonett ist ein Reimstrophensystem.

Zu S. 292, Z. 7 v. u. Der Reim kann seiner Stellung nach 1) Anfangs-, 2) Mittel- (Binnen-) oder 3) Endreim sein, und zwar *a*) in Bezug auf die Silben, *b*) auf die Wörter, *c*) auf die Verszeilen, *d*) auf die Strophen etc.

Zu S. 293, Z. 1 v. u. Ein Musterbeispiel findet sich in Tiecks Phantasus: sobald Fortunat mit der Prinzessin spricht, geht er aus der Prosa in den Vers über und bemerkt selbst, dass ihn die Prinzessin zum Dichter gemacht habe.

Zu S. 294, Z. 16 f. Eigentlich ist der schöne Theil nur ein Glied des schönen Ganzen, aber die Schönheit des Theiles ein Glied der Schönheit des Ganzen.

Zu S. 294, Z. 14 v. u. Die Römer selbst redeten nur von „lateinischen“ Gedichten.

Zu S. 296, Z. 1. Nach Krauses handschriftlichen Andeutungen ist der Eintheilgrund der Dichtungen in dramatische, epische und lyrische in der Selbheit zu suchen. Die unbedingte Selbheit, welche dem

Drama entspricht, ist in sich Gegenselbheit, welche dem Epos, und Vereinselbheit, welche der Lyrik entspricht. Das Drama ist dem Dichter gegenüber ganz und unbedingt selbständig, hat sein eigenes, gottähnliches Leben, wenn es auch ursprünglich im Dichter, in seiner Phantasiewelt ist. Das Epos ist gegenständlich, objectiv, d. h. ursprünglich in-unter der ganzen Phantasiewelt, dann aber auch ausser-neben dem Dichter. Bei der Lyrik ist der Dichter mit seinem inneren (subjectiven) Werke selbst auf's Innigste vereint. Nach absteigender Methode wäre das Drama zuerst zu behandeln, als die vollkommenste, gottähnlichste Dichtung. Das Drama vereint zwar manche Vorzüge des Epos und der Lyrik, ist aber durchaus nicht eine blosse Vereingattung der letzteren, welche durch episch-lyrische und lyrisch-epische Dichtungen vertreten wird, sondern eine einfache, einheitliche, selbständige, reine Gattung der Dichtung.

Zu S. 297, Z. 3. Wenn der Dichter seine eigenen Erlebnisse so gegenständlich (objectiv), wie die eines Anderen erzählt, so kann er auch mithandelnde Person im reinen Epos sein; man vergleiche die Erzählung der eigenen Abenteuer durch Odysseus bei den Phäaken in der Odyssee und durch Aeneas bei der Dido in Vergils Aeneide.

Zu S. 299, Z. 9. Der Ausdruck Episode (ἐπεισόδιον), d. h. Dazwischeneintreten, ist dem griechischen Drama entlehnt und bezeichnete das Auftreten der Schauspieler zwischen den Chorgesängen und die entsprechende Handlung und Rede.

Zu S. 299, Z. 2 v. u. Krause und Tieck haben in Dresden mit einander vielfach verkehrt. In der von Holtei veranstalteten Sammlung des Tieck'schen Briefwechsels findet sich ein Brief Krauses an Tieck, in welchem Krause geradezu sagt, Tieck sei sein Lieblingsdichter. Tieck schätzte Krause sehr, tadelt aber an ihm, dass er die neuen Wörter in die deutsche Sprache „regimenterweise“ einführen wolle.

Zu S. 301, Z. 2 ff. Wenn das Weltliche überwiegt, kann man die Dichtung eine weltlich-religiöse (nicht umgekehrt) nennen. Das Weltliche wird wohl auch das „Profane“ genannt, d. h. das, was pro fano, vor dem Heiligthume, nicht in demselben sich befindet.

Zu S. 301, Z. 17 ff. Unter der „Stufe der Persönlichkeit“ ist die Stufe der Zusammengesetztheit der Vereinwesen oder Vereinpersönlichkeiten zu verstehen. Auf der Grundstufe sind Ehethum (Familie), Freundschaftverein und freie Geselligkeit der einzelnen Menschen mit einander. Aber auch zwischen den Vereinwesen der Grundstufe findet wieder allseitiger Lebensverein, Freundschaft und freie Geselligkeit statt, und so entstehen höherstufige Vereinwesen etc. Das Volk z. B. ist ein Lebenverein von Stämmen.

Zu S. 305, Z. 21 f. Der Ausdruck „rühren“ ist eigentlich zu eng: es fehlt aber an einem entsprechenden, kurzen Ausdrucke. Gemeint ist die Anregung, Reinigung und Veredlung der Gefühle; Förderung der Gefühlsbildung. Das „Rührende“ im eigentlichen Sinne besteht in der innigen Verbindung erhebender und niederschlagender Gefühle.

Zu S. 305, Z. 19. „Zweckstellung“ sagt Krause für das von Wolff gebildete „Teleologie.“

Zu S. 305, Z. 26. Die wesentliche Richtung ist die Richtung zu Wesen oder Gott, in welcher die Richtung auf jedes einzelne Gute gliedbaulich inbegriffen ist.

Zu S. 305, Z. 18 v. u. Uebersprungen sind hier die zweigliedigen Verbindungen: der Dichter beabsichtigt *a*) auf Erkenntniss und Gefühl; *b*) auf Erkenntniss und Willen; *c*) auf Gefühl und Willen zu wirken.

Zu S. 305, Z. 10. v. u. „Erbauen“ und „erbaulich“ sind christliche, insonderheit paulinische Bezeichnungen: die Glieder der Gemeinde werden als die lebendigen Bausteine eines Tempels Gottes bez. der

Kirche gedacht. — Gewöhnlich beschränkt man das Erbauliche auf das Religiöse. Krause erweitert den Umfang des Begriffes.

Zu S. 306, Z. 6 v. u. „Erzählung“ ist hier im weiteren Sinne genommen, so dass die „Beschreibung“ und die „Erzählung“ im engeren Sinne, die Darstellung eines zeitlichen Werdens, und die Vereinigung beider die Unterarten sind.

Zu S. 307, Z. 4 f. v. u. Krause verwirft also, und ganz mit Recht, die Ableitung des Wortes Rhapsodie von ῥάβδος, der Stab, weil die Vortragenden, die Rhapsoden, einen Stab bez. Lorbeerzweig in der Hand gehalten hätten. Vgl. Fäsi, Homers Odyssee, I. Bd. 2. Aufl. 1853, S. VIII f. Unmittelbar ist Rhapsodie, ῥαψῳδία, von ῥαψῳδός, der Rhapsode, abgeleitet, letzteres Wort aber zusammengesetzt aus ῥάπτειν ἀοιδήν bez. ᾠδήν.

Zu S. 312, Z. 2 v. u. Die Heroide ist bekanntlich besonders von Ovid angebaut worden.

Zu S. 313, Z. 6. Die Idylle (von εἰδύλλιον, d. h. Bildchen, Verkleinerungswort von εἶδος, Bild) ist der Lebensbeziehung nach „harmonisch“; deshalb könnte man die reine, kampflose Schönheit des Lebens auch „idyllisch“ statt „harmonisch“ nennen.

Zu S. 313, Z. 22 ff. Das reinpoetische, dramatische Kunstwerk wird wohl auch das „Lesedrama“ genannt. Die Berechtigung desselben wird von anderen Aesthetikern bestritten. Goethe war anfangs ganz gegen die Aufführung seines Faust, auch des ersten Theils, und nun ist sogar der zweite Theil des Faust mit Erfolg aufgeführt worden.

Zu S. 313, Z. 9 v. u. Das aufführbare poetische Drama gehört einerseits der Poesie überhaupt, andererseits der dramatischen Kunst überhaupt an. Das Wechselgespräch bez. das Selbstgespräch ist einerseits eine schöne, selbstwürdige Theiläusserung des Lebens, andrerseits ein Mittel, um das gesammte innere und äussere Leben darzustellen.

Zu S. 315, Z. 15 v. u. Das Bildwerk ist ohne Zeit, d. h. der Inhalt desselben hat keine Zeitdauer, ist nichts in der Zeit Ausgedehntes (Protensives). Der Inhalt desselben kann aber etwas Zeitliches, nämlich etwas Augenblickliches sein; dann ist dieser eine Augenblick eben „verewigt“, angehalten, fixirt oder dem Verflusse der Zeit entnommen worden. Seinem Stoffe und seiner Entstehung nach ist und bleibt aber das Bildwerk etwas Zeitliches, Vergängliches und geht einst wieder zu Grunde.

Zu S. 316, Z. 13 v. u. Die poetische Erfindung ist entgegengesetzt der rednerischen oder rhetorischen Erfindung, für welche der Name Invention. inventio, ganz besonders gebraucht wird.

Zu S. 316, Z. 11 v. u. No. 2 heisst in der Redekunstlehre oder Rhetorik die Disposition, dispositio. Dieses Wort bedeutet eigentlich die Anordnung gegebener Theile auf einem gleichfalls gegebenen Gebiete.

Zu S. 317, Z. 4 f. Es ist nicht unbedingt nothwendig, dass der Maler den Gegenstand seines Gemäldes nach allen drei Grundausdehnungen in der Phantasiewelt erblicke; er kann sich auch gleich ein inneres Gemälde denken, oder seine an sich dreistreckige Phantasiewelt absichtlich nur perspectivisch anschauen.

Zu S. 317, Z. 12 ff. Es versteht sich, dass bei allen streng realistischen Bildern die Perspective in aller Strenge durchgeführt werden sollte. Indess scheint auch eine freiere, ideale oder subjective Perspective möglich bez. unter Umständen nothwendig zu sein. Mein Freund, der Historienmaler Alfred Diethe in Dresden, hat mich darauf aufmerksam gemacht, dass die sixtinische Madonna nicht streng perspectivisch ist, dass vielmehr jede der drei Hauptpersonen einen verschiedenen Augenpunkt hat. Er selbst habe bei seinem Bilde, die Belehnung Albrecht des Beherzten in der Albrechtsburg zu Meissen, nach reiflicher Ueberlegung ein gleiches Verfahren einzuschlagen sich ge-

nöthigt gesehen. Ebenso hat mir Herr Professor Gonne in Dresden mitgetheilt, dats er bei einem seiner Werke, welches ein mittelalterliches Gastmahl darstellt, bewusster Weise, aus Schönheitsgründen, von der strengen Perspective abgewichen sei. Was die Panoramen von Städten anlangt, so hat ein Vetter von mir, Adolf Eltzner in Leipzig, früher Architekt, dann Stahlstecher, sich eine eigene Methode der Darstellung ersonnen, welche gleichfalls von der Perspective abweicht und sehr beliebt geworden ist und vielfach nachgeahmt wird. Professor Hauck in Berlin hat es sogar bereits druckschriftlich ausgesprochen, dass die centralperspectivische Projection nicht die in der Kunst allein berechtigte, sondern nur eine neben anderen Projectionen z. B. der parallelperspectivischen oder geraden sei. Derselbe hat auch nachzuweisen versucht, dass die Perspective der Griechen von der unsrigen verschieden gewesen sei. Vgl. Guido Hauck, 1) die Stellung der Mathematik zur Kunst und Kunstwissenschaft. Berlin, Ernst und Korn, 1880, S. 13 f., 16 f. 2) Die subjective Perspective und die horizontalen Curvaturen des dorischen Stils. Stuttgart, Wittwer 1879. Der letzte Grund für die Berechtigung der freieren Perspective in der Kunst liegt darin, dass die äussere Kunst zunächst nur das innere Kunstwerk, das Phantasiegebilde, darzustellen hat; dieses aber ist durchaus nicht nothwendig an die Centralperspective gebunden: jeder Geist ist in seiner Phantasiewelt allgegenwärtig, ähnlich wie Gott im Weltall, der Alles in der Welt zuerst ohne alle perspectivische Verkürzung, dann aber auch nach allen möglichen perspectivischen Ansichten schaut.

Zu S. 318, Z. 18. „Farbe ist qualitative Beleuchtung.“ Qualität ist Gegenwesenheit. Nach Krause ist das strahlende Weiss nicht das Vereinganze, nicht die Summe, auch nicht das Product aller einzelnen Farben, sondern das ursprüngliche, ungetheilte Ganze, das reine Licht selbst, durch dessen Arttheilung oder qualitative Theilung erst die Farben als das Abgeleitete entstehen. — Aehnlich sagt Schopenhauer, der übrigens vor seiner Reise nach Italien in Dresden viel mit Krause verkehrte, in seiner Abhandlung über das Sehen: „Farbe ist qualitativ getheilte Thätigkeit des Auges.“ — Die verschiedenen Schwingungszahlen der Farben sind nach Krause nur der Ausdruck von gehaltiger Verschiedenheit, gerade wie bei den Schwingungszahlen der Töne; und die Schönheit der Farben wie der Töne beruht auf der Artverschiedenheit oder Qualität der Zahlen. Vgl. Theorie der Musik S. 81.

Zu S. 319, Z. 17. Die Natur selbst, als Leibwesen und Urleibwesen, als natura naturans, kann nicht unmittelbar durch die bildende Kunst dargestellt werden; ebensowenig die Naturthätigkeiten oder Naturprozesse unmittelbar, z. B. Licht, Wärme, Schwere, Electricität und Magnetismus, wohl aber mittelbar an den und durch die Naturgebilde.

Zu S. 323, Z. 1 f. v. u. Sämmtliche Bildsäulen an der katholischen Hofkirche in Dresden sind in einer gewissen Bewegung dargestellt, und namentlich spielen die Finger eine hervorragende Rolle, wie mein Freund Emil Bürde, der treffliche Lehrer der Schauspielkunst und gründliche Kenner der bildenden Kunst, feinsinnig bemerkt hat.

Zu S. 324, Z. 10 v. u. Dagegen vergleiche Hauck, die Stellung der Mathematik zur Kunst und Kunstwissenschaft, S. 16 f. „Es ist als eine Ueberschreitung ihrer Befugnisse zu bezeichnen, wenn die Mathematik — wie es in der That ab und zu geschieht — sich unterfängt, die sogenannte geometrische Reliefperspective als die einzig mögliche Form der reliefistischen Darstellung zu privilegiren und sich darob zu echauffiren, dass gerade der bedeutendste Reliefistiker, Thorwaldsen, sich am wenigsten an dieselbe kehrte.“ — „Grundzüge der Reliefperspective“ hat Rudolf Staudigl, Wien 1868 in 8 herausgegeben, s. R. Wolf, Handbuch der Mathematik, Physik, Geodäsie und Astronomie I. S. 266. — Ueber das Schneiden der Steine hat der berühmte

Geometer Desargues bereits 1640 geschrieben: Brouillon projet de la coupe des pierres; s. Chasles, Geschichte der Geometrie, deutsch von Sohncke, S. 82, 345 f. Von Desargues wurde Bosse, ein ausgezeichneter Graveur, in seine Gedanken eingeweiht, der sich dann auch schriftstellerisch bethätigte. Auch Frezier und de la Rue behandelten den Schnitt der Steine, ebd. S. 346 f.

Zu S. 325, Z. 5 f. In den Handschriften erklärt Krause Bauen als das Zusammenordnen von Stofflichem im Raume nach einem bestimmten Urbegriffe.

Zu S. 325, Z. 28 ff. Ebenso versteht Fröbel in seiner geistvollen Zeichenschule unter „Schönheitsformen“ nur schöne Formen des Vorgliedbaulichen oder Unorganischen, mit Ausschluss der Formen des Gliedbaulichen oder Organischen. Dagegen mischt Fröbel in seinen „Lebensformen“ Formen des Gliedbaulichen, wie Blätter, Köpfe u. s. w. mit Formen aus dem gewöhnlichen Leben, z. B. mit Formen von Tischen, Häusern etc., zusammen. Das dritte Glied, Erkenntnissformen, entspringt nun vollends einem ganz anderen Eintheilungsgrunde, nach dem Zwecke (nicht nach dem Ursprunge.)

Zu S. 326, Z. 1 ff. Ueber die Säulenordnungen vgl. die drei ältesten Kunsturkunden der Freimaurerbrüderschaft, 2. Aufl., I, 2, S. 440 f. „Die Behauptung, die Baukünstler der Griechen und Römer haben die Grundsätze der Baukunst von dem menschlichen Leibe hergeleitet, könnte achtbaren Lesern, die mit diesen Gegenständen weniger vertraut sind, auffallend und gezwungen erscheinen. Dennoch ist sie geschichtlich wahr. Unter den Griechen verglich vorzüglich (S. 441) Hermogenes die Theile des menschlichen Leibes mit den entsprechenden Theilen eines Gebäudes, und Vitruvius sagt (Lib. III, cap. 1.): „Die Zusammensetzung und die Proportionen können an keinem Gebäude richtig getroffen sein, wenn sie nicht genau nach den Verhältnissen der Glieder eines wohlgemachten Menschen gebildet sind.“ Und im ersten Capitel des 4. Buches führt Vitruvius diesen auf Kunstüberlieferungen und auf damals beobachtete Kunstlehren gestützten Satz in Ansehung des Eigenwesentlichen (Charakters) der drei ältesten Säulenordnungen aus, indem er zeigt: die dorische Ordnung sei dem Urbilde eines schönen, nackten Mannes, die ionische der zarten Schlankheit eines keusch verhüllten Weibes und die korinthische der Schönheit eines blühenden Mädchens in festlichem Schmucke nachgebildet, und weiset sodann die Richtigkeit dieser Behauptung an den einzelnen Gliedern dieser Ordnungen nach.“

Zu S. 326, Z. 8. Zu der mittelalterlichen Baukunst gehört auch die moreske, die Baukunst der Mauren. Ja nach Wren ist die gothische Baukunst „eigentlich die saracenische, durch die Christen verfeinerte Baukunst.“ Kunsturkunden II, 2, S. 290. — „Die Baukünstler des Mittelalters legten die Verhältnisse des Menschenleibes ebenfalls, aber auf eine ganz neue, originelle Weise, bei ihren Bauwerken zum Grunde. Dies hat James Murphy in seinem herrlichen Werke über die berühmte Kirche Batalha in Portugal (gross Folio, London 1792—1795) bewiesen und durch die III. Kupferplatte des III. Hefts sehr anschaulich gemacht, auch die Grundverhältnisse des Wuchses edler, schlanker Bäume und die Gesetze ihrer Verzweigung steinbildlich nachgeahmt.“ Kunsturk. I, 2, S. 442.

Zu S. 326, Z. 21 v. u. Vgl. Kunsturk. I, 2, S. 442 f. Krause kannte die Kapelle des königl. Collegiums (King's Colledge Chapel) zu Cambridge aus den Kupfern und der Beschreibung des Werkes: A history of the University of Cambridge, its colleges, hales, and public buildings (in II. Voll.; London 1815). Der Herausgeber sagt (Vol. I, p. 195 ff.), „dass dieses Werk, im Ganzen betrachtet, mit keinem einzigen Werke der saracenischen“ (d. h. gothischen) „Baukunst verglichen werden

könne.“ — Die grösste Festigkeit ist mit den schlanksten Gestalten vereint. Besonders merkwerth und von wunderbarem Sammbau (Construction) scheint mir die Decke des Hauptgewölbes. Auf jeder Seite streben 2 aus vielen Säulen bestehende Pfeiler empor, die, ohne durch ein gemeinsames Säulenhaupt (Capital) verbunden zu sein, in 12 Ribben, deren mittelste allemal die stärkste ist, ausstrahlen und sich in 4 Absätzen, in parabolischer Krümmung, etwa unter einem Winkel von 30 Graden in die Decke ergiessen, wo sie mit der mittelsten Ribbe zusammenstossen; von beiden Seiten treffen sie in geraden Linien zusammen. In diesen Fächern finden sich 4 Kreise, nach deren ersterem stets noch eine Ribbe eingesetzt ist. Diese Gestaltung hat grosse Aehnlichkeit mit der Ausbreitung der Hirnbalken in die Halbkugeln des grossen Hirns. — Dieses Werk ist von einem Mason (Freimaurer) John Wafel, mit 60 Gesellen, grösstentheils errichtet“ Ueber den Ursprung der gothischen Baukunst spricht sich Krause Kunsturk. II, 2, S. 220 folgendermassen aus: „Bei genauerem Studium überzeugt sich der Forscher immer mehr und mehr, dass diese gothische Ordnung ganz genau dadurch gebildet wurde, dass man die Modele und Proportionen von Gebäuden, die aus hölzernem Balkenwerke, more Teutonico, errichtet waren, auf die Arbeit in Stein übertrug; noch mehr aber überzeugt hiervon die Betrachtung der Zierathen (einzelnen Glieder) dieser Ordnung. Daher ist die Meinung Derer völlig grundlos, welche sagen, dass der gothische Stil und Ordnung der Baukunst durch Personen, welche in den Kreuzzügen gedient haben, aus Palästina und der Türkei gebracht worden sei. Diese Meinung ist allein, aber ausreichend, auf die Tempel und die Saracenischen oder Moresko Gebäude in Venedig, Spanien und selbst in einigen Theilen Englands anwendbar, welche alle mit dem Kreisbogen gebaut sind. Die Architektur der Gebäude in Asien, in der Türkei und in Palästina sind selbst ein Beweis vom Gegentheil.“ Ebd. S 216: „Willielmus Senonensis war (S. Chronicon Gervasii!) der Erste, der, so wie zuvor mit Holz geschehen, gewölbte und geschnitzte Decken aus Stein erbaute. Hier zeigt sich die erste Spur, dass man nach dem Grundsatze der sogenannten gothischen Baukunst gearbeitet, und die Arbeit aus Holz, welche man „nach deutschem Gebrauch“ nannte, in Stein nachgeahmt wurde. Die Baukunst in Holz war im ganzen Norden, sowohl bei öffentlichen, als Privatgebäuden, gebräuchlich auch war sie zu höherer Vollkommenheit gediehen und selbst einer grossen Pracht fähig. Sie findet sich in Stubb's Actus Pontificum Eboracensium, articulo Alured, beschrieben, wird da deutsche Arbeit genannt und charakterisirt sich durch hohe, gespitzte Bogen und einen hohen Bogen zwischen zwei kleineren.“

Zu S. 326, Z. 17 v. u. Christopher Wren wird in den Kunsturkunden öfter erwähnt II, 2, S. 290 ff., 315 f., 350 ff., 472 ff.

Anmerkungen zum Anhang.

Zu S. 328 ff. Diese drei Vorlesungen stammen aus einer Reihe von Vorträgen über Philosophie und schöne Kunst, welche zum Theil schon 1804 niedergeschrieben, aber erst 1805 in Krauses Wohnung auf der Schlossgasse in Dresden gehalten worden sind.

Zu S. 328, Z. 13. Man ersieht hieraus, wie unvollkommen damals noch Krauses Methode war, indem er mit der „Reinigung des Begriffes von Irrthümern“ begann. Es erinnert dies an die negative Seite von Hegels Dialektik. Aber während Hegel seine dialektische Methode zeitlebens beibehielt, gelangte Krause sehr bald zur echt wissenschaftlichen Methode, welche von Wahrheit zu Wahrheit, rein

bejahig fortschreitet, ohne jemals eine ihrer Behauptungen umzustossen oder zu berichtigen. Nur bisweilen sind den rein bejahigen, unmittelbaren (directen) Beweisen noch apagogische, verneinverneinige, vermittelte (indirecte) der Vollständigkeit wegen und in Rücksicht auf Anfänger beigefügt. — Ferner ergiebt sich, dass Krauses Bemühung um Reinigung der deutschen Sprache nur ein Theilerweis seines Strebens nach Reinigung von Wesenwidrigem überhaupt oder, bejahig ausgedrückt, nach Höherbildung alles Wesentlichen war.

Zu S. 328, Z. 1 v. u. Krause unterschied damals noch nicht zwischen Uebersinnlichem und Nebensinnlichem auf dem Gebiete des Nichtsinnlichen. Der Begriff des Schönen und der Schönheit ist nur nebensinnlich. Ebenso ist ein ganzer Theil der Philosophie nur nebensinnlich, der begriffliche Theil, die Begriffsphilosophie.

Zu S. 329, Z. 3 f. v. u. Hier wird Grösse (quantum) und Grossheit (quantitas), Endlichkeit und Endliches, Unendlichkeit und Unendliches noch nicht klar unterschieden. Beim Erhabenen wird nur an das Erhabengrosse, noch nicht an das erhabene unbedingt, oder in seiner Art Unendliche gedacht.

Zu S. 330, Z. 3 f. Da das Erhabene ein Wesentliches sein muss, kann es in Wahrheit nicht ohne alle Schönheit sein.

Zu S. 330, Z. 4 f. v. u. Krause vereinigte gründliche Kenntniss der Mathematik mit lebendigem Sinne für das Schöne. In Krause ist Lessings Wunsch in Erfüllung gegangen, dass „ein philosophischer Messkünstler“ den Faden der Untersuchung, welchen Hogarth als ein Künstler hatte fahren lassen, ergreifen und weiter führen möchte. Ausg. v. Lachmann-Maltzahn IV, S. 107; vgl. V, 54.

Zu S. 331, Z. 1. Die ewige, nebenzeitliche Wahrheit geht allerdings auf den Begriff: es giebt aber auch noch unbedingte, urwesentliche, zeitliche Wahrheit und die zwei- und dreigliedigen Verbindungen derselben, schliesslich die viergliedige Verbindung aller Arten der Wahrheit. Umgekehrt braucht die Schönheit nicht zeitlich. concret, individuell zu sein. Die Schönheit ist, wie die Wahrheit, in allen einfachen und vereinten Seinarten vorhanden.

Zu S. 331, Z. 3. Den Doppelsinn des Wortes Wahrheit hat Krause in den Göttinger Vorlesungen S. 119 klar entwickelt.

Zu S. 331, Z. 6. Mit dem Organischen in dem weitesten Sinne ist allerdings das Schöne einerlei.

Zu S. 331. Z. 16 f. Scharfsinnig ist die Bemerkung, dass auch das Zweckmässige gefalle, wie das Schöne, aber durch das Gefallen ebensowenig, als das Schöne schön, erst zweckmässig werde.

Zu S. 331, Z. 19. Das „uninteressirte“ Wohlgefallen deutet auf Beschäftigung Krauses mit Kants Kritik der Urtheilskraft.

Zu S. 331, Z. 25 f. Mit dem Vollkommenen im weitesten Sinne, oder dem Vollwesentlichen, ist das Schöne in der That und Wahrheit einerlei.

Zu S. 332, Z. 13 f. v. u. Die Liebe gründet sich zum Theil, aber nicht blos auf Schönheit.

Zu S. 333, Z. 10 ff. Der tiefere Sinn der Zahlen besteht in ihrem Bezuge zu den gehaltigen, ewigen und zeitlichen Wesenheiten. Vgl. Kunsturkunden I, 1, S. 204 ff., 205. „Die Zahlen 1, 2, 3 sind Lehrzeichen (Symbole) der Einheit, des Gegensatzes und der Harmonie. Die Eins erinnere den Maurer, dass Einheit, Ganzheit, Selbständigkeit und Freiheit das Erste sind, wonach er als Selbstwesen (in seiner eigenen Person) streben soll, und dass die Menschheit ein Ganzes ist, auch dass er an allen Dingen ihre Einheit und Selbständigkeit zuförderst achte, und gegen sie Alle gerecht sei!

Die Zwei ist Symbol der Gegenheit; nämlich des Gegensatzes wirklicher, artgleicher Wesen und Wesenheiten, nicht wie Tugend

und Laster, Licht und Finsterniss, wie Etwas und Nichts, sondern wie Etwas und ein in der gemeinsamen Gleichartigkeit anderartiges Etwas: wie Geistwesen und Leibwesen (gemeinhin Vernunft und Natur genannt), Leib und Geist, Mann und Weib, Ich und Du, wie Urbildliches und Wirkliches, wie Wissenschaft und Kunst, Verstand und Inbildkraft (Einbildungskraft), Gegenwart und Zukunft. — Solche sich gleichwesentlich gegenüberstehende Dinge sind nach Gottes Gesetz gleichwesentlich, und wenn der Maurer die Zwei versteht, so achtet er sie gleichförmig; so hält er das Leibwesen (die Natur) nicht für etwas Geringeres, weil es nicht Geistwesen (Vernunft); den Leib nicht für etwas Geringeres, weil er nicht Geist; die Frau nicht für etwas Geringeres, weil sie kein Mann; den Nebenmenschen nicht für etwas Geringeres, weil dieser nicht Er ist.

Die Drei ist Lehrzeichen (Symbol) der Liebe und der Eintracht (Harmonie). Wo nur zwei wirklich entgegengesetzte Dinge sind, da sollen sie in Gott sich vereinigen und zusammenleben (vereinleben), und im Zusammenleben ihren angestammten Gegensatz erhalten und ausbilden. So in, mit und durch Gott vereinigt, ist Geistwesen (Vernunft) und Leibwesen (Natur) Menschheit; Leib und Geist ein Mensch (S. 206); Mann und Weib ein Leib und Geist, ein Mensch in der Ehe; Menschen von entgegengesetztem Eigenlebsinne (Charakter) ein Mensch von allvereinwesentlichem Eigenlebsinne (harmonischem Charakter) in der Freundschaft; so ist Wissenschaft und Kunst vereint ein Menschheitleben; Urbildliches und Wirkliches die bessere Zukunft.“ Vgl. Krauses Theorie der Musik S. 81.

Zu S. 333, Z. 12 f. v. u. Wahrscheinlich ist gemeint: der Kopf müsse 4 mal so lang als die Nase sein.

Zu S. 333, Z. 4 ff. v. u. Später sagte Krause, die Kunstwerke des Menschen seien nebennatürliche Wunder.

Zu S. 334, Z. 7 v. u. Also hatte schon damals Krause Sinn für Cultus! Vgl. S. 368, Z. 5 ff.

Zu S. 335, Z. 8. Auch das Viele als solches ist etwas Nichtsinnliches.

Zu S. 335, Z. 21. „Wahre“ Erkenntniss ist hier so viel wie urwesentliche, ideale.

Zu S. 335, Z. 1 v. u. Statt „positiv“ wäre besser „affirmativ“, bejahig.

Zu S. 336, Z. 10 f. Krause denkt hier nur an zeitliche, individuelle Schönheit.

Zu S. 336, Z. 13. „Synthetische“ Schönheit ist die Schönheit von Natürlich-Geistigem, Menschlichem.

Zu S. 336, Z. 20. „Universum“ sagte Krause in seiner frühesten Zeit mehr, als er es dachte, statt „Gott.“

Zu S. 337, Z. 10 f. An Grossartigkeit ist die Natur der Kunst überlegen. Statt „Totalität“, was eigentlich „Vereinganzheit“ bedeutet, würde Krause später „Ganzheit“, lateinisch totitas, gesagt haben. Vgl. Theoria linearum curvarum pag. 5. Das Wort totitas kommt übrigens schon in Thorilds Maximum s. Archimetria 1799 vor, ein Werk, durch welches sich Krause geschwisterlich angeregt fühlte, und entspricht dem neuplatonischen ὁλότης. Die klare Unterscheidung zwischen Vereinganzheit und Ganzheit ist eine Haupteigenthümlichkeit und ein Hauptvorzug der Wesenlehre. Dadurch wird nicht blos eine brauchbare Grundlage für Ganzheit- und Grossheitlehre (die Mathematik) gelegt, sondern auch der Pantheismus überwunden, welcher ein Vereinganzes (die Welt, das Universum) für das Höchste und Ursprünglichste hält.

Zu S. 337, Z. 14 f. Das vollendete schöne Werk ist seiner „Wesenheit“ nach, wie Krause später gesagt haben würde, unabhängig davon, von

wem oder wie es hervorgebracht worden ist. Z. B. es ist schliesslich gleichgiltig, ob ein schöner Kupferstich durch Punct- oder Strichelmanier hervorgebracht worden ist, wenn er nur das Urbild erreicht.

Zu S. 337, Z. 18. Die schematische Phantasie oder Imagination entwirft Schemen oder Begriffbilder d. h. Phantasiebilder, welche lediglich den Zweck haben, einen Begriff zu verdeutlichen. Ihr steht die selbstwürdige, schöne, künstlerische, poetische Phantasie gegenüber, deren Werke Selbstzweck, selbstwürdig und schön sind.

S. 337, Z. 19. „Natur“ der Vernunft ist soviel als „Wesenheit“, bez. „Eigenwesenheit“ der Vernunft.

S. 337, Z. 26. Bemerkenswerth ist, dass Krause damals die „schöne“ Kunst noch nicht, wie später, zur „absoluten“ Kunst rechnete. Zu letzterer gehört — ausser der schönen Kunst — noch die Kunst des sittlichen Wollens und Handelns, überhaupt die Lebenskunst und die Kunst der Wissenschaftforschung, -bildung, -prüfung -und -mittheilung. Da die absolute Kunst ein Theil der mechanischen Kunst sein soll, so ist unter letzterer die Kunst der Bewegung im weitesten Sinne zu verstehen, auch die Kunst, Bewegungen hervorzubringen.

Zu S. 339, Z. 17 v. u. Die synthetische Kunst gliedert sich wieder in absolute und zugleich schöne Kunst und in nützlich-schöne und schön-nützliche Kunst.

Zu S. 337, Z. 4 v. u. „Einheit“ hat hier noch den Sinn von „Vereinheit“, was Krause später ebenso unterscheidet wie Ganzheit und Vereinganzheit. Die Vereinwesenheit ist an sich Vereineinheit, die Vereineinheit wieder ist an sich Vereinselbheit und Vereinganzheit.

Zu S. 337, Z. 1 v. u. Statt „Kirche“, was eine geschichtliche Bezeichnung = christlicher Religionsverein ist, würde Krause später reinphilosophisch Religionsverein oder Gottinnigkeitbund gesagt haben.

Zu S. 338, Z. 7 f. Die Orchestik ist nur an lebenden Wesen möglich. Tanzende Automaten können den strengen Forderungen der Kunst der schönen Bewegung nicht genügen, schon weil ihnen die entsprechende schöne Geberde mangelt.

Zu S. 339, Z. 10. Der Gegensatz zum schönen Künstler ist eigentlich der Philosoph: diesem ist das „Wissen“ des Göttlichen wesentlich, unentbehrlich, während der Künstler sich allenfalls mit „Ahnung“ des Göttlichen begnügen kann.

Zu S. 339, S. 15 f. „Natur“ des Werkes wieder für „Wesenheit“ bez. „Eigenwesenheit“ des Werkes.

Zu S. 339, Z. 21. „Congruenz“ ist hier soviel als „Harmonie“, „Vereinstimmung.“ Aehnlich unterschieden die Scholastiker zwischen meritum de congruo und meritum de condigno. Ersteres kommt dem Menschen zu, wenn er willig mit Gott bez. dem heiligen Geiste vereinwirkt (cooperatur), letzteres nur Gott bez. dem heiligen Geiste selbst.

Zu S. 339, Z. 16 v. u. Nach Krause kann jeder Urbegriff, jede Idee, auf unendliche viele Weise gleich schön dargestellt werden. Umgekehrt kann kein individuelles Kunstwerk den ganzen Urbegriff jemals ganz erschöpfen, wohl aber vermag es, den Urbegriff nach einer bestimmten Seite (Theilwesenheit) im Erstwesentlichen vollständig, vollwesentlich, gleichsam perspectivisch, darzustellen.

Zu S. 339, Z. 11 v. u. Der scheinbare Widerspruch zwischen „selbsterworben“ und „Geschenk der Gottheit“ löst sich dadurch, dass ausser der Mitthätigkeit des Menschen immer noch Mitwirkung (concursus, cooperatio) Gottes erfordert wird. Der Sinn ist: „Genie“ kann nie vom Menschen rein und ganz aus eigener Kraft, willkürlich erworben werden.

Zu S. 339, Z. 9. v. u. Das einzelne Schöne kann „tiefer als alle Regeln“ sein, weil es individuell, vollständig bestimmt ist, die Regel aber nur das Allgemeine und Gemeinsamwesentliche umfasst. Da der

Mensch in Folge seiner allseitigen Endlichkeit das Vollendetendliche nie zu durchschauen vermag, so genügt die Kenntniss der Regel bei Anwendung derselben auf das Einzelne niemals. die Ahnung und das Gefühl des allseitigen Zusammenhanges. der unendlich vielen, mit dem Verstande in keiner Zeit zu erschöpfenden Beziehungen ist eben das Eigenwesentliche des Genius oder Urgeistes. „Ohne Regeln" soll heissen: „ohne ausdrückliches Bewusstsein der Regeln;" denn ohne „Ahnung" der Regeln ist ein Schaffen „gemäss den Regeln" rein unmöglich. Krauses Ansicht geht keineswegs dahin. dass Wissen der Regeln und Genie einander ausschliesse, dass also Wissenschaft überhaupt. Kunstwissenschaft insonderheit dem Künstler unnütz oder schädlich sei, sondern dahin, dass dieselbe nicht unbedingt nothwendig sei.

Zu S. 339, Z. 8 v. u. Später, im Urbilde der Menschheit (1811), forderte Krause einen allgemeinen Kunstverein, welcher auch die Künstler umfasste, in welchem aber die Künstler die Erwählten des Bundes, die Sachverständigen wären, nicht einen blossen Künstlerverein.

Zu S. 339 Z. 5 f. v. u. In Krauses späterer Sprache würde es heissen: „Die Theilwesenschauung der Einen Schönheit in Allschönheit darzubilden." Die Zusammensetzungen mit „ur" brauchte Krause früher, sowohl um das Unbedingtwesentliche (Absolute), als auch das Höherwesentliche (das „Urwesentliche" nach späterem Sprachgebrauche) zu bezeichnen oder vielmehr er „nicht unterschied, vermischte und verwechselte Beides." Die genaue Unterscheidung Beider ist ein Hauptvorzug der ausgebildeten Wesenlehre. Die Unterscheidung zwischen Gott und Gott-als Urwesen löst mit einem Schlage alle Streitigkeiten über Immanenz und Transscendenz Gottes, sowie umgekehrt darüber, ob die Welt in oder ausser Gott sei. „Urschönheit" heisst in Krauses ausgebildeter Wissenschaftsprache nur die Schönheit Gottes-als-Urwesens, der höchste Theil der einen Schönheit Gottes.

Zu S. 85, Z. 2 v. u. Auch Krause als Philosoph achtete die nützliche Kunst, ja er übte sie zum Theil selbst aus. So kaufte sich Krause als Student trotz seiner bedrängten Lage für 24 Thaler eine Drehbank von neuer Erfindung, „weil er zu solchen mechanischen Arbeiten ausserordentliche Lust habe und ihm diese Beschäftigung bei dem sitzenden Leben Erheiterung und Beförderung der Gesundheit verspreche." Sein Vater war darüber ausser sich und schrieb ihm: „Die Drehbank giebst Du wieder zurück." Vgl. Procksch. Krause. Ein Lebensbild nach seinen Briefen dargestellt. Leipzig Grunow 1880, S. 12.

Zu S 340 Z. 3. Seine Ansicht der Mythologie hat Krause am ausführlichsten im Tagblatt des Menschheitlebens (1811) S. 200 ff. ausgesprochen: „Solange in der Bildung der Völker noch die Phantasie überwiegt und in innigerem Bunde mit dem Verstande, als mit der Vernunft wirkt, so lange die Völker zu gleichförmiger Harmonie der Vernunft, des Verstandes und der Phantasie noch nicht hindurchgedrungen sind. so lange können sie zu der Uranschauung Gottes als des Einen Urwesens, welche sie mit dem Zustande der reinen Kindlichkeit verliessen, noch nicht zurückkehren. Sie erblicken vielmehr Gott in jedem einzelnen Lebendigen und Schönen und verehren ihn in beschränkten Wesen und deren Bildern, ohne sich bewusst zu sein, dass Ein Gott über allen Wesen lebt. In der Menschengestalt aber als der schönsten und lebenreichsten von allen erscheinet noch kindlichen Völkern, wann sie zu edlerer Menschlichkeit erwachen. dass Urbild Gottes nach seinen einzelnen Theilen in einzelnen vortrefflichen Menschen und in einer Vielzahl freigedichteter Menschenbilder welchen sie, getäuscht durch das einzelne Göttliche in Jedem derselben, göttliche Persönlichkeit beilegen. Je höher sich dann ihre Erkenntniss und ihr Kunstsinn ausbildet, desto reicher und schöner gestalten sie

diese höhere urbildliche Menschenwelt, worin ihnen das Urbild Gottes in einzelnen Strahlen erscheint. — — In dieser menschenähnlichen Welt unentfalteter Ahnungen des Göttlichen spiegelt sich die Urgeschichte der Völker.

Bildet sich in diesem Lebenalter ein Volk ungestört unter einem schönen Himmel so wird sein Schönsinn belebt, und seine menschenähnliche Bilderwelt des geahneten Göttlichen kleidet sich in schöne Dichtung welche die bildenden Künstler den äusseren Sinnen darstellen. Die Schönheit ist Gottähnlichkeit eines Wesens in den Formen seiner Endlichkeit sie ist es also, worin die menschenähnlichen, göttlichverehrten Bilder gereifterer Völker würdig erscheinen; doch kleiden sie sich noch mehr in leibliche Schönheit, als in sittliche Schönheit und in die Schönheit des allharmonischen Menschenlebens, weil auf jener Bildungsstufe das leibliche Leben der Völker überwiegt Ein leiblicher Fehler seines Zeus würde ihn in den Augen des schönsinnigen Griechen seiner höchsten Göttlichkeit beraubt haben, während eine Reihe unsittlicher Handlungen, welche die Dichtung diesem Idole zuschreibt seinen noch schlummernden, sittlichen Sinn nicht beleidigten. Wird die göttliche Verehrung einer Mehrzahl von Bildern in die überwiegende Phantasie eines kunstsinnigen Volkes empfangen, so gestaltet sie sich in eine schöne, überirdische Menschenwelt, worin die einzelnen Theile menschlichen Lebens, welche das Volk mit Liebe umfasst, urbildlich und in steter Wechselwirkung mit der wirklichen Geschichte erscheinen, während sich zugleich das Unvollkommene und Menschenwidrige, welches die Völker befleckt in ihrer mythischen Bilderwelt in ungeheurer Grösse darstellt. So schwebt dem heidnischen Volke in seinem Himmel das Urbild alles Menschlichen vor, dem es nachstrebt, und eine schöne Kunstwelt ist die herrlichste Frucht dieser Begeisterung der Phantasie, soweit sie menschenwürdig ist.

Ist auch das Heidenthum in seinem Ueberwiegen der Phantasie und des Verstandes an sich selbst den Gefühlen der Menschlichkeit nicht entgegen, sind auch viele seiner Greuel dem ganzen mangelhaften, unharmonischen und einseitigen Bildungsstande der Völker zuzuschreiben, welcher es allein möglich macht, dass sie bei der Vorstellung einer Mehrheit menschenähnlicher Bildnisse von Gott vernunftwidrig beruhen; so ist doch die Verehrung des Göttlichen in einer Mehrheit von Bildern der Phantasie eben so wenig geschickt, echt menschliche Gesinnung zu erzeugen, ja selbst in ihrer schönsten Gestalt vermag sie die Völker im Wesentlichen keine Stufe höher zu heben. Erfreuen uns auch in den Bildern, worein die Griechen ihre unvollendeten Anschauungen des Göttlichen kleideten, so manche Züge reiner Menschlichkeit, der Gastfreundlichkeit, der Schönheitliebe, der Naturinnigkeit, so konnte doch diese Phantasiewelt reine, alle Menschen gleichförmig umfassende Menschenliebe nicht erzeugen, noch die Völker von herrschenden Lastern und Entweihungen der Menschenwürde zurückführen. Selbst die Edelsten unter den Griechen ergaben sich der lieblosesten Sclaverei, der Unterdrückung der Weiber, der menschenwidrigen Geringschätzung aller Ausländer, der naturwidrigen Entweihung des Leibes.

Könnte ein Volk, welches zur reinen und vollen Anschauung der Menschheit und ihres Lebens gelangt ist, noch heidnisch sein, so würden die urbildlichen Gestalten, worein es seine Anschauungen des Göttlichen verhüllt, sich in das Urbild der harmonischen Menschheit vereinigen. Allein, sowie in einem Volke klareres Bewusstsein seines vollen Menschenthums auflebt, so wird es zugleich vom Urlichte der Erkenntniss des Einen Gottes erleuchtet, und jene urbildlich gedichtete Menschenwelt kann mit Gott selbst nicht mehr verwechselt werden, so viel Gottähnliches einer harmonischen Menschheit sie auch enthalten möge. Ein solches Volk würde die Mehrheit menschlicher Personen, worin ihm, im

unreiferen Zustande seines Lebens, die Erkenntniss Gottes und der Menschheit in ununterschiedenem Lichte dämmerte, als einen kindlichen Versuch erkennen, das Urbild der gottinnigen Menschheit dichtend zu gestalten: es würde dieses Bild, ohne alle heidnische Verwechselung desselben mit Gott, vollenden und es harmonisch, und in der Uridee Gottes verklärt, gestalten, damit es seinem Leben vorleuchte. Erst dann, in seiner Unterordnung unter Gott, und in wahrer Lebeneinheit mit ihm, gewinnt das Menschliche volle Selbkraft, Lebenfülle und Schönheit."

Zu S. 340, Z. 12 ff. Die Kunst giebt nur mittelbar: 1) Ruhe, 2) Muth, 3) religiöse Stimmung; nicht etwa unmittelbar, denn dazu gehört noch Philosophie und Sittlichkeit. Oder die Kunst ist ein Mitgrund, eine Mitursache der genannten drei Wesenheiten, nicht etwa die ganze ausschliessliche Ursache derselben.

Zu S. 340, Z. 1—3 v. u. Diese Stelle erinnert an Krauses Behandlung der Raumlehre (Geometrie). Z. B. alle die bisher bewiesenen Sätze gelten nur von der Idee der Kreises oder von dem idealen (urbegrifflichen) Kreise, von der Figur oder dem Schema (dem Begriffbilde) aber um so mehr, je mehr dasselbe seiner Idee entspricht. Vgl. Arithmetik S. 8. „Der Mathematiker spricht immer vom Ideale, wie es an sich nicht erst wird, sondern wie es an sich ist, und alle seine Behauptungen gelten also vollkommen nur vom Ideale, vom Schema (dem Ideirten) aber je genauer, je näher es dem Ideal tritt." Ebd. S. 6. „Ich weiss, dass kein Mensch das ganze Sein des Ideals in sich fasst; allein dennoch muss ich auch bei dem Gedanken dieses Ideals einen bestimmten Menschen durch Phantasie schaffen, von welchem zwar niemals vollkömmlich gilt, was im Ideale ist, den ich mir aber doch als Schema meiner idealen Anschauung vor Augen stelle."

Zu S. 341, Z. 1 v. u. Vgl. Sittenlehre S. 89: „Ich bin überführt, dass die wahre Philosophie, welche zur Anschauung des Absoluten und Urguten hindurchgedrungen, zuerst in Platos religiösem, poetischem Geiste empfangen wurde."

Zu S. 342, Z. 11 f. v. u. „Gleichartig" ist so viel als „gleich" (S. 343, Z. 2), „gleichwesentlich", „wesenheiteinheitlich;" denn Art = Gegenwesenheit passt eigentlich nicht von dem einen Ganzen, nicht von Gott.

Zu S. 342, Z. 6 f. v. u. „Unendlich, aber doch schon beschränkt" heisst kürzer: „endlich-unendlich."

Zu S. 343, Z. 5 f. Das Schöne ist nach aussen endlich, aber nach innen unendlich und für die Betrachtung unerschöpflich.

Zu S. 343, Z. 17 f. v. u. In Krauses späterer Sprache würde diese Stelle lauten: „Wir haben bereits die Ableitung (Deduction) der Idee der Schönheit. Nun handelt es sich darum, die Schauung (Selbeigenschauung oder Intuition) der Schönheit zu gewinnen, und endlich beide zu vereinen zur Vereinschauung (Schauvereinbildung oder Construction)."

Zu S. 344, Z. 11 ff. Später sah Krause ein, dass der Kreis, zunächst ganz abgesehen von seinem Mittelpuncte betrachtet werden müsse, als die gleichförmig krumme Linie, indem der Mittelpunct etwas der Kreislinie Aeusseres, wenn auch von ihr Umschlossenes, etwas für sie Inner-Aeusseres ist. Vgl. in den Kunsturkunden I, 2, S. 390 ff. die „kurze Vergeistigung der Kreislinie": „Die Kreislinie ist die gleichförmige, krumme Linie, das ist: die Linie, welche ihre Richtung gleichförmig ändert; oder reinwissenschaftlich ausgedrückt: die einstreckige Raumbestimmniss, deren jeder Theil Beziehung unter sich und zu dem Ganzen (Richtung) nach dem Urbegriffe der Gleichwesenheit (gleichförmig) stetig gegenheitlich bestimmt (stetig verändert) ist. Dieses ist die ursprüngliche Begriffbestimmniss (definitio) des Kreises, worin der-

selbe nach seiner inneren, eigenen Wesenheit, nicht aber nach seiner Beziehung auf irgend etwas Aeusseres, z. B. auf den Mittelpunct der von ihm umschlossnen Ebene, oder auf das Verhältniss zweier Gegenrechten (Abscissen und Ordinaten) erklärt wird. Die erste kennzeichnende Eigenschaft der Kreislinie ist daher reine Gleichwesenheit (Gleichartigkeit) aller ihrer Theile unter sich und im Verhältnisse zu der ganzen Kreislinie, sowie zum Raume.

Auf das Verhältniss der Menschen in und zu der Menschheit und in und zu Gott angewandt, ist daher der Kreis Sinnbild und Lehrzeichen der urwesentlichen, ewigwesentlichen, zeitleblichen und urzeitewigen, reinen und ganzen Gleichwesenheit (Artgleichheit, Gleichartigkeit) aller Menschen, ohne Ausnahme eines Einzigen, untersich, und der Menschheit, dem Geistwesen (Vernunft), dem Leibwesen (Natur) und zuhöchst zu Wesen, — zu Gott.

Das Sinnbild der Kreislinie lehret uns, alle Menschen als völlig gleichartige, gleichberechtigte, gleicher Gottähnlichkeit fähige Erdwesen anzuerkennen, und in Kraft dieser Gleichwesenheit sie Alle als Menschen gleich zu lieben, und Aller Wohl als gleichwesentlich zu achten und zu erstreben etc.“

Zu S. 344, Z. 24. Vgl. Kunsturkunden I, 2, S. 390 f. „Auf das Sinnbild der Kreislinie folgt in dem urwissenschaftlich geordneten Gliedbau des menschheitbundlichen Lehrzeichenthumes zunächst die Gegenrundlinie (Ellipsis), und sodann die Eirundlinie (Ovalis). Die Gegenrundlinie ist Gegenwesenheit in der Gleichwesenheit, aber nach beiden Seiten gleichwesenliche Gegenheit; die Eirundlinie aber ist noch eine neue Gegenheit mehr, indem sie nach der einen Strecke (Dimension) gegenheitlich mehr oder weniger krumm ist. Von der einfachen Eilinie gelangt der gliedbaulich forschende Geist ferner zu dem Begriffe der Doppeleilinie, welche auch nach der zweiten Strecke (Dimension), also zugleich hinsichts der beiden Achsen derjenigen Linie, deren Eilinie sie ist, gegenheitlich krumm ist; eine Linie, die in dem Gliedleibleben (der organischen Natur) an den Gliedern der Thiere vorwaltet, auch an der ganzen Gestalt einiger untern Thierarten, an Fischen und Schalthieren, vorzukommen scheint. Uebrigens sind der Eilinien urviele; da diejenige Gegenheit der Krümmung, wodurch sie Eilinien sind, auf jede krumme Linie, sie sei nun einfach- oder doppelkrumm, bezogen werden kann. Und von je gestaltreicherer, gliedbaulicherer Art eine Krummlinie ist, ein desto tiefsinnigeres und reicheres Lebenssinnbild gewähren auch die auf sie sich beziehenden Eilinien. So ist die Eilinie des Kreises die einfachste, die der Gegenrundlinie (Ellipse) schon reichhaltiger, die der Spirlinie (die Spir-Eilinie, ovalis spiralis) noch mehr.“

Zu S. 345, Z. 11 f. Gemeint ist: „Alles Schöne, sofern es schön ist, ist gleich, ebenso alles Gute, alles Wahre als solches.“ Es giebt keine Stufenfolge des Schönen als solchen, ebensowenig des Guten und des Wahren, wohl aber eine Stufenfolge der Vollwesenheit, des Umfangs und der Grossheit, der inneren Mannigfaltigkeit, des inneren Reichthums, der Tiefe des Schönen, sowie des Guten und Wahren. Aehnlich giebt es auch keine Linien, die „krummer“ sind als andere, wohl aber „stärker gekrümmte.“

Zu S. 345, Z. 18 v. u. Genauer als „weniger krumm“ wäre „schwächer gekrümmt,“ „von geringerer Krümmung.“ Der Ausdruck „sieht runder aus“ ist soviel als: „nähert sich mehr der Kreislinie oder der gleichförmigen Krümmung.“

Zu S. 345, Z. 14 f. v. u. „Aehnlich“, d. h. der Art nach gleich, liegen z. B. alle parallelen Geraden zu einander; ganz gleich, d. h. der Art und Grossheit nach, nur die von gleichem (gleich grossem) Abstande.

Zu S. 345, Z. 10 v. u. Eigentlich müsste es heissen: „Wesen oder Gott enthält in seiner Wesenheit Vernunft und Natur.“

Zu S. 345, Z. 4 v. u. Da aber die Sonnen selbst sich fortbewegen, so sind die wirklichen Planetenbahnen höherartige Linien. S. Lambert, Cosmologische Briefe S. 260: „Setzt man, der Mond bewege sich in einer Ellipse um die Erde . . . Dieses würde angehen, wenn die Erde unbewegt bliebe. Allein nimmt man an, die Erde laufe in einer Ellipse um die Sonne, so fällt die Ellipse des Mondes ganz weg, und nunmehr läuft der Mond in einer Cycloidal-Linie um die Sonne . . . Dieses geht wieder an, so lange man annimmt, die Sonne seie unbewegt. Allein sie ändert ihren Ort so gut als jeder Fixstern. Setzt man, sie bewege sich in einer Ellipse um den Mittelpunct des Fixsternsystems, zu welchem sie gehört, so fällt die Ellipse der Erde und die Cycloidal-Linie des Mondes weg, und beide verwandeln sich in Cycloidal-Linien, die Erde läuft in einer vom ersten, und der Mond in einer vom zweiten Grade." Vgl. Laplace, Système du monde, pag. 308. Joh. Lepsius, Lambert 1881, S. 40.

Zu S. 346, Z. 9 ff. Man könnte es ebensogut, oder noch besser umkehren: „Das dem Kreise Aehnlichere" („das Rundere") entspricht der Natur, wie ja auch hinsichtlich der Zeit in der Natur ein strengerer Kreisgang, eine genauere Periodicität stattfindet, als im Geiste, das Spitzigere dem Geiste, welcher vermöge seiner Freiheit seine Richtung willkürlich und ungleich ändern kann. Anstatt der einfachen Aehnlichkeit entsteht dann Gegenähnlichkeit, wie denn die ungleichnamigen Pole einander anziehen.

Zu S. 346, Z. 16. Formenlehre ist hier derjenige Theil der Geometrie, welcher von den Formen oder Figuren *an sich*, abgesehen von einem bestimmten Standorte der Betrachtung, handelt.

Zu S. 348, Z. 11 v. u. Nach Krauses späterem Standorte ist zunächst die Wissenschaft eine ebenso würdige und ebenso hohe Bestimmung des Menschen, als die schöne Kunst in dem eigentlichen Sinne. Dies geht schon daraus hervor, dass die Wissenschaftkunst, d. h. die Kunst, die Wissenschaft zu bilden, zu prüfen, darzustellen und mitzutheilen, ein Theil der selbstwürdigen oder absoluten Kunst ist. Dann sind aber auch gleichwürdige Bestimmungen des Menschen, die Ergebnisse der selbstthätig erkannten Wissenschaft in selbstwürdiger Kunst auf das Leben selbst, auf die Grundwesenheiten des Lebens: Gottinnigkeit, Sittlichkeit, Recht und Schönheit, anzuwenden. — Der scheinbare Widerspruch zwischen Krauses früherer und späterer Ansicht löst sich einfach dadurch, dass die selbstwürdige Kunst, welche unbeabsichtigt, von selbst zugleich schön ist, hier zur schönen Kunst gerechnet wird.

Zu S. 349, Z. 2. Krause hat die Monatsnamen folgendermassen verdeutscht: Januar Eising, Februar Thauing, März Lenzing, April Keiming, Mai Blüthing, Juni Sommering, Juli Fruchting, August Ernding (Erning oder Arning), September Herbsting, October Traubing, November Stürming, December Wintering. — Dabei hat Krause aber, seiner sonstigen, allgemein menschlichen Denkart zuwider, ganz übersehen, dass diese Bezeichnungen nur für unsere Gegenden passen und insofern noch unangemessener sind, als die alten bedeutungslos gewordenen lateinischen Namen.

Zu S. 349, Z. 6. Das Zeichen ⊡ ist ein Theil von Krauses Pasigraphie und bedeutet einen bildlichen Ausdruck, eine „Bildrede." Nach Krause sollten in der strengen Wissenschaftsprache alle bildlichen Bezeichnungen ausdrücklich als solche hervorgehoben sein.

Zu S. 349, Z. 10. Das Wörtchen or bedeutet soviel als: „*an sich* betrachtet, abgesehen von allem Gegensatz und Vereinsatz, ungegenheitlich (gegensatzlos) und zugleich unvereinheitlich." Von Wesen oder Gott ausgesagt, hat or den Sinn, von *innerem* Gegensatz und Vereinsatz abgesehen, bei endlichem Wesentlichen (Wesen oder Wesenheit)

aber: zugleich von innerem wie äusserem Gegensatz und Vereinsatz abgesehen. Das Wörtchen or soll anklingen an ur = höher, über; ausserdem glaubt Krause, den Stamm or im Indischen und Altdeutschen nachweisen zu können. Der Zweck der Einführung dieser Silbe war die Möglichkeit einer scharfen und doch kurzen Bezeichnung in der deutschen strengen Wissenschaftsprache. Wie schleppend und unbestimmt sind doch, und nebenbei fremdsprachlich, die Ausdrücke „indifferent" und „identisch" bei Schelling! J. J. Wagner hat „gegensatzlos." Letzteres ist aber doppelverneinig, vernein-verneinig, negativo-negativum, nicht bejahig, affirmativum, wie es der Sache nach sein sollte. In der Wissenschaftsprache sollte nämlich, wie schon Chrysippos fand, jeder bejahige Gedanke auch bejahig, jeder verneinige Gedanke auch verneinig bezeichnet werden, wogegen alle Volkssprachen mehr oder minder verstossen. Das zweite Wörtchen, welches Krause einführen wollte, hier aber zufälliger Weise nicht angewendet hat, ist ant = gegenheitlich, nach dem inneren oder äusseren Gegensatze, oder nach beiden betrachtet. Das dritte Wörtchen ist mäl (S. 9 u. ö.) = vereinheitlich, in der inneren oder äusseren Vereinheit, oder nach beiden betrachtet. Das vierte ist om (S. 350, Z. 22) = ant-mäl-mäl = gegenheitlich und zugleich vereinheitlich, oder ingliedbaulich, d. h. in sich betrachtet. Om glaubte Krause gleichfalls im Indischen nachweisen zu können, ausserdem im Lateinischen omnis, e. An und in sich zugleich betrachtet, heisst dann kurz: orom. Vgl. System S. XVII. 402 ff.

Ebenso werden orant und ormäl, s. S. 349, Z. 8 v. u., zusammengesetzt. So ist z. B. die Wesenheit oder Gottheit orant Wesen oder Gott, die Einheit orant der Wesenheit, aber auch die Wesenheit ormäl Wesen, und die Einheit ormäl Wesenheit, als einheitliche Wesenheit, weil an Wesen unmittelbar nur, ausschliesslich (oder eben or), als gegenheitlich (ant), Wesenheit, an der Wesenheit unmittelbar nur (or), als gegenheitlich (ant), die Einheit ist. Dagegen sind Selbheit und Ganzheit ant der Einheit, weil hier eine gegenheitliche Zweiheit vorhanden ist. Trotz des übrigens ausserordentlich wohlfeilen Spottes über solche Bezeichnungen der allerstrengsten Wissenschaftsprache haben sich Alle, die in Krauses Wissenschaftgliedbau wirklich eingedrungen sind, von der Zweckmässigkeit derselben für das eigene Denken und für die Verständigung mit Gesinnungsgenossen überzeugt. Von den verschiedensten Seiten aus fängt man an, das Bedürfniss dieser Begriffe und entsprechender Bezeichnungen zu ahnen und zu empfinden. Z. B. die Zahlen, welche weder positiv (besser affirmativ), noch negativ sind, werden absolute (= orheitliche) Zahlen genannt. Dagegen fehlt jeder Ausdruck, um die eine, selbe, ganze Richtung, die Orrichtheit, einer Strecke zu bezeichnen, die weder als positiv, noch als negativ gedacht werden soll. Die Einen behaupten, jede Strecke habe nur eine Richtung, die Andern, jede Strecke habe zwei rein entgegengesetzte Richtungen bez. Seiten. Die Sache ist sehr einfach; jede Strecke hat an sich, abgesehen von einer bestimmten Entstehung (Construction) und einer bestimmten, gegenständlichen (objectiven) oder ingeistigen (subjectiven) Beziehung, immer zwei rein-entgegengesetzte Theilrichtungen oder Gegenrichtungen in der einen ungegenheitlichen Richtung, oder kurz: die Orrichtheit einer Strecke ist in sich Antrichtheit, aber auch Vereinrichtung oder Mälrichtheit.

Zu S. 350, Z. 2. Orseinlich oder orseinheitlich bezeichnet die eine unbedingte, unendliche Seinheit; urseinlich oder urseinheitlich die überzeitliche und überewige Seinart. Das Zeitewige ist theils zeitlich-vereinewig, kürzer: zeitlich-ewig, und umgekehrt: ewig-verein-zeitlich, kürzer: ewig-zeitlich, theils endlich beides wiederum mit einander vereint.

Zu S. 350, Z. 15 ff. Die Tabelle ist combinatorisch-vollständig zu entwickeln, so dass jedes Glied mit jedem andern nach jeder Seinart

vereint werde. Der kürzeste Ausdruck wäre Oromwesen (Gott und der Wesengliedbau) ist mit sich selbst vereint, vereinwesenet mit sich.

Zu S. 350, Z. 11 v. u. Urendlich ist soviel als unendlich-endlich, ganzendlich, vollständig begrenzt oder urendbegrenzt (S. 349, Z. 4).

Zu S. 350, Z. 3. Schönlebheit, schönes Leben oder abstract, selbheitlich ausgedrückt: schöne Lebenheit, und Lebschönheit, lebendige Schönheit, sind von einander verschieden.

Zu S. 351, Z. 22. Im 7. Abschnitte der noch nicht gedruckten Vereinurkunde des Menschheitbundes wird „das Verhältniss des Menschheitbundes zu der Wissenschaft und Kunst im Vereine, und zu dem Vereinbunde des Wissenschaftbundes und Kunstbundes“ entwickelt. Der Anfang lautet: „Der Menschheitbund erkennt es an, dass Wissenschaft und Kunst sich einander durchdringen und für einander bestimmt sind und nur durch einander vollendet werden können. Die Wissenschaft umfasst die Kunst als einen wesentlichen Gegenstand der Erkenntniss, als Kunstwissenschaft, und ebenso die Kunst umfasset die Wissenschaft als einen wesentlichen Gegenstand der Kunstthätigkeit — als Wissenschaftkunst, d. i. die Kunst der Erforschung und Darstellung (Darbildung und Darzeichnung) der Wahrheit. Jede Kunst setzt die wissenschaftliche Erkenntniss ihres Zweckes und Werkes, ihrer Mittel und des Kunstvermögens und der Kunstthätigkeit voraus. Daher erkennt es auch der Menschheitbund an, dass gesellschaftliche, gliedbauliche Wirksamkeit für die Vereinigung und Durchdringung der Wissenschaft und Kunst erforderlich ist, wenn jeder von beiden für sich, und das Vereinleben beider vollendet werden sollen u. s. w.“

Zu S. 351, Z. 7 v. u. „Kunster“ will Krause statt Künstler sagen, damit man nicht an „Künsteln“ und „Künsteler“ denken könne. Vgl. von der Würde der deutschen Sprache (1816) S. 24: „Das Wort Künstler ist fehlgebildet nach den andern Wörtern, wo das l einen Sinn gewährt, z. B. Sattler von Sattel, Gürtler von Gürtel; und da wir das Wort künsteln haben, so ist Künstler nur auslegbar als Einer, der da künstelt. Dagegen bezeichnet Kunster ganz sprachgemäss Einen, dess vorwaltender Beruf die Kunst ist; ebenso Wissenschafter, Geschichter u. d. m. Ich kann ursinnvoll sagen: „Gott ist Urkunster“, aber ich muss die sprachgemässe Bedeutung des Wortes Künstler vergessen, wenn ich „Urkünstler“ sagen soll.

Zu S. 352, Z. 3 f. Davon ist es nur eine bestimmte Seite, wenn Gott als der unendlich-erhabene Dichter des Dramas der Weltgeschichte gedacht wird, und wir Menschen als die mithandelnden, aber auch mitdichtenden Personen im Weltdrama.

Inhalt.

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.

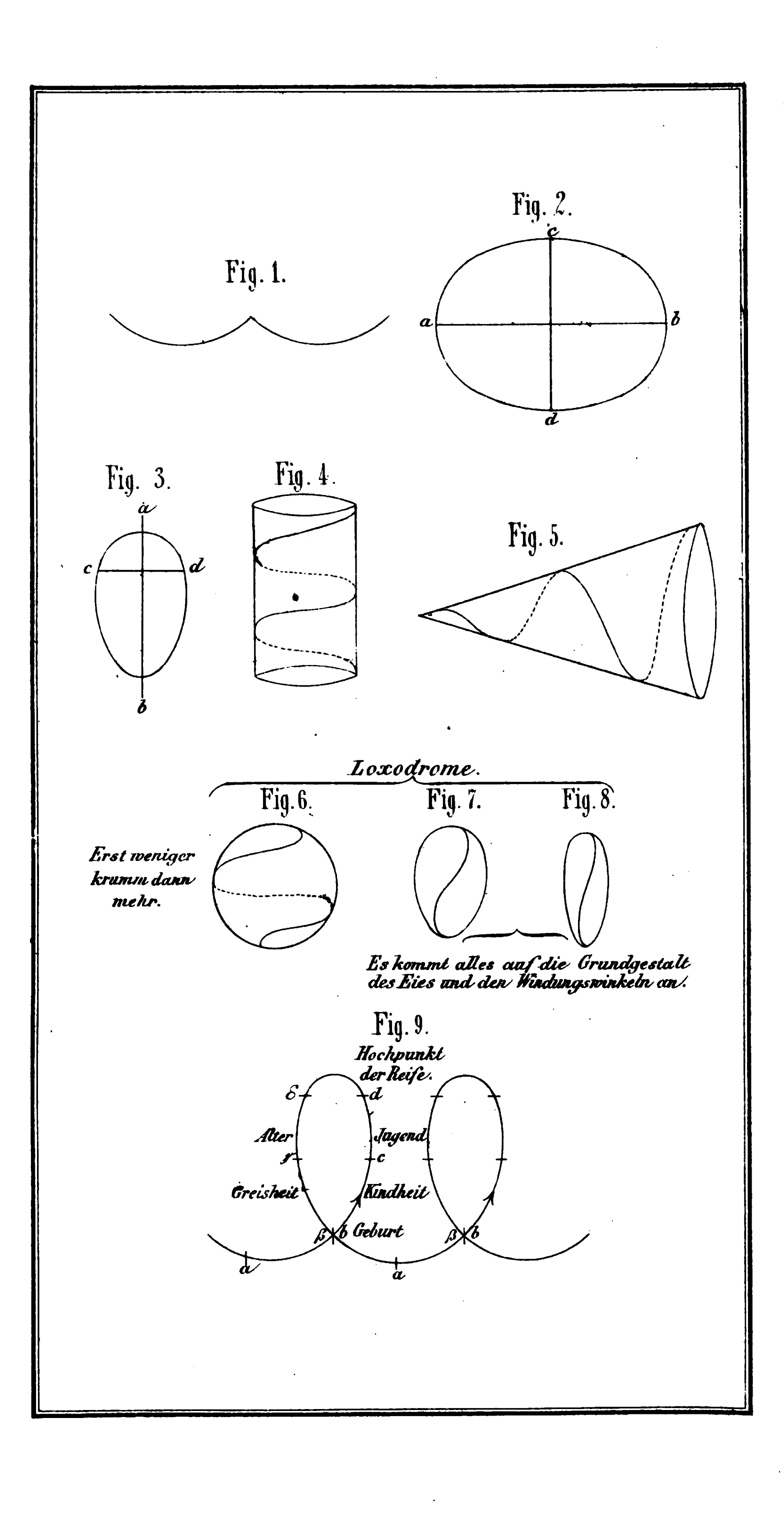


Fig. 1.
Fig. 2.
c
a
b
d
Fig. 3.
a
c
d
b
Fig. 4.
Fig. 5.
Loxodrome.
Fig. 6.
Fig. 7.
Fig. 8.
Erst weniger krumm dann mehr.
Es kommt alles auf die Grundgestalt des Eies und den Windungswinkeln an.
Fig. 9.
Hochpunkt der Reife.
δ
d
Alter
Jagend
γ
c
Greisheit
Kindheit
β
b
Geburt
β
b
a
a

VORLESUNGEN

ÜBER

AESTHETIK

ODER ÜBER DIE

PHILOSOPHIE DES SCHÖNEN UND DER SCHÖNEN KUNST

VON

KARL CHRISTIAN FRIEDRICH KRAUSE.

AUS DEM HANDSCHRIFTLICHEN NACHLASSE DES VERFASSERS

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. PAUL HOHLFELD UND DR. AUG. WÜNSCHE.

ANGEHÄNGT:

DREI DRESDNER VORLESUNGEN, EIN BRIEFFRAGMENT UND EINE ABHANDLUNG ÜBER SCHÖNHEIT.



LEIPZIG

OTTO SCHULZE

11. QUER-STRASSE 11.

1882.

